Didatismo, romantismo e classicismo são os esquemas possíveis do entrelaçamento entre arte e filosofia, sendo o terceiro termo a educação dos sujeitos.

Ora, o que a meu ver caracteriza o século recém-terminado é que, embora tenha experimentado a saturação desses três esquemas, não introduziu um novo. O que tende a produzir hoje uma espécie de desenlaçamento dos termos, um des-relacionamento desesperado entre arte e filosofia, e a queda pura e simples daquilo que circulava entre elas: o tema educativo.

Daí decorre a tese em torno da qual esta pequena obra não passa de uma série de variações: à vista de tal situação de saturação e fechamento, deve-se tentar propor um novo esquema, um quarto modo de entrelaçamento entre filosofia e arte.

Alain Badiou

Tradução de Marina Appenzeller

ISBN 85-7448-069-X

9 788574 480695

nand Léger, Les disques dans la ville

Alain Badiou

Pequeno manual de inestética

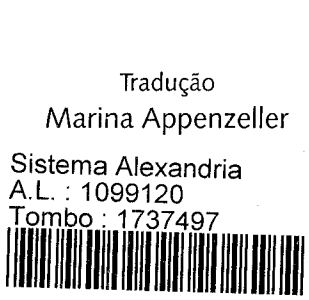
Estação Liberdade

Alain Badiou

Pequeno manual de inestética

Tradução
Marina Appenzeller

Sistema Alexandria
A.L. : 1099120
Tombo : 1737497



Estação Liberdade

CCSP
Divisão de Bibliotecas

Título original: *Petit manuel d'inesthétique*
Copyright © Éditions du Seuil, Paris, outubro de 1998
© Estação Liberdade, 2002, para esta tradução

Revisão Marcelo Rondinelli e Tereza Lourenço
Composição Pedro Barros / Estação Liberdade
Assistência editorial Flávia Moino
Capa Isabel Carballo
Ilustração da capa Fernand Léger. *Les Disques dans la ville.*
Óleo s/ tela, 130 x 160 cm, 1920.
Centre Pompidou-MNAM-CCI, Paris.
© Documentação fotográfica do MNAM/CCI
Tradução complementar Angel Bojadsen

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Badiou, Alain, 1937-
Pequeno manual de inestética / Alain Badiou ; tradução Marina Appenzeller. — São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Título original: Petit manuel d'inesthétique
Bibliografia.
ISBN 85-7448-069-X

1. Arte – Filosofia 2. Crítica literária 3. Estética I. Título.

02-6136 CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e filosofia 701
2. Filosofia e arte 701

ESTE LIVRO, PUBLICADO NO ÂMBITO DO PROGRAMA DE PARTICIPAÇÃO À PUBLICAÇÃO, CONTOU COM O APOIO DO MINISTÉRIO FRANCÊS DAS RELAÇÕES EXTERIORES.

Todos os direitos reservados à

Editora Estação Liberdade Ltda.
Rua Dona Elisa, 116 • 01155-030 • São Paulo-SP
Tel.: (11) 3661 2881 Fax: (11) 3825 4239
e-mail: editora@estacaoliberdade.com.br
http://www.estacaoliberdade.com.br

J11.85
B136p

J099120 / J137497

Sumário

1 Arte e filosofia 11
2 O que é um poema, e o que pensa dele a filosofia 29
3 Um filósofo francês responde a um poeta polonês 43
4 Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa 53
5 Uma dialética poética: Labîd ben Rabi'a e Mallarmé 65
6 A dança como metáfora do pensamento 79
7 Teses sobre o teatro 97
8 Os falsos movimentos do cinema 103
9 Ser, existência, pensamento: prosa e conceito 117
10 Filosofia do fauno 163
Anexo 189

Por "inestética" entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte.

Alain Badiou, abril de 1998

1

ARTE E FILOSOFIA

Laço que desde sempre é alterado por um sintoma, o de uma oscilação, de um batimento.

Nas origens, existe o repúdio sustentado por Platão acerca do poema, do teatro, da música. De tudo isso, deve-se dizer que o fundador da filosofia, evidentemente refinado conhecedor de todas as artes de seu tempo, só dá importância, na *República*, à música militar e ao canto patriótico.

Na outra extremidade, encontra-se uma devoção piedosa em relação à arte, um ajoelhar-se contrito do conceito, pensado como niilismo técnico, diante da palavra poética que oferece sozinha o mundo ao Aberto latente de seu próprio desamparo.

Mas o sofista Protágoras já designava, afinal, o aprendizado artístico como a chave da educação. Havia uma aliança de Protágoras e de Simônides, o poeta cuja impostura o Sócrates de Platão tenta frustrar e sujeitar a seus próprios fins a intensidade pensável.

Vem-me à mente uma imagem, uma matriz analógica do sentido: filosofia e arte são historicamente acopladas tal qual são, segundo Lacan, o Mestre e a Histérica. Sabe-se que a histérica vem dizer ao mestre: "A verdade fala por minha boca, estou *aqui*, e tu, que sabes, diga-me quem sou." E adivinha-se que, por maior que seja a sutileza douta da resposta do mestre, a histérica lhe dará a entender que ainda não é isso, que seu *aqui* escapa à apreensão,

que se deve retomar tudo e redobrar esforços para lhe agradar. Nesse momento, ela ruma para o mestre e torna-se sua cortesã. E, da mesma maneira, a arte já está sempre aqui, dirigindo ao pensador a questão muda e cintilante de sua identidade, enquanto, por sua constante invenção, por sua metamorfose, ela declara-se decepcionada com tudo o que o filósofo enuncia a seu respeito.

O mestre da histérica praticamente não tem outra escolha, caso demonstre má vontade à servidão amorosa, à idolatria que deve pagar com uma produção de saber estafante e sempre decepcionante, a não ser lhe passar o cetro. E, da mesma maneira, o mestre filósofo permanece dividido, no que diz respeito à arte, entre idolatria e censura. Ou dirá aos jovens, seus discípulos, que o cerne de qualquer educação viril da razão é manter-se afastado da Criatura, ou acabará por conceder que só ela, esse brilho opaco do qual só podemos ser cativos, nos ensine sobre o viés por onde a verdade comanda que o saber seja produzido.

E, como o que nos solicita é o entrelaçamento da arte e da filosofia, parece que, formalmente, esse entrelaçamento é pensado sob dois esquemas.

Chamarei ao primeiro de esquema *didático*. Sua tese é que a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior. Decerto reconhecer-se-á que a arte apresenta-se (como a histérica) sob a aparência da verdade efetiva, da verdade imediata, ou nua. E que essa nudez expõe a arte como puro *encanto* do verdadeiro. Mais precisamente: que a arte é a aparência de uma verdade infundada, não argumentada, de uma verdade esgotada em seu estar-aí. Porém — e esse é todo o sentido do processo platônico — rejeitar-se-á essa pretensão, essa sedução. O cerne da polêmica platônica relativa à *mímesis* designa a arte não tanto como imitação das coisas, mas como imitação do efeito de verdade. E essa imitação extrai seu poder de seu caráter *imediato*. Platão sustentará então que ser cativo de uma imagem imediata da verdade *desvia do desvio*. Se a verdade pode existir como encanto, então perderemos a força do labor dialético, da lenta argumentação que prepara

o retorno ao Princípio. Exige-se, portanto, que se denuncie a pretensa verdade imediata da arte como uma falsa verdade, como a aparência própria do efeito de verdade. E é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade.

Disso resulta que a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. Estritamente vigiada, a arte pode ser o que proporciona a uma verdade prescrita *de fora* a força transitória da aparência, ou do encanto. A arte aceitável deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades. É uma didática sensível cujo propósito não poderia ser abandonado à imanência. A norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia. É o primeiro entrelaçamento de nossos três termos.

Nessa perspectiva, o essencial é o controle da arte. Ora, esse controle é possível. Por quê? Porque, se a verdade de que a arte é capaz lhe é exterior, se a arte é uma didática sensível, o resultado, e este é um ponto capital, é que a essência "boa" da arte virá não na obra de arte, mas em seus efeitos públicos. Rousseau escreve: "Os espetáculos são feitos para o povo, e somente por seus efeitos sobre ele é que será possível determinar suas qualidades absolutas."

No esquema didático, o absoluto da arte está, portanto, sob o controle dos efeitos públicos da aparência, eles próprios normatizados por uma verdade extrínseca.

A essa injunção educativa opõe-se absolutamente o que chamarei de esquema *romântico*. Sua tese é de que *unicamente* a arte está apta à verdade. E que, nesse sentido, ela realiza o que a filosofia pode apenas indicar. Ou ainda o que Lacoue-Labarthe e Nancy chamaram de absoluto literário. É patente que esse corpo real é um corpo glorioso. A filosofia pode muito bem ser o Pai afastado e impenetrável. A arte é o Filho sofredor que salva e reergue. O gênio é crucificação e ressurreição. Nesse sentido, é a própria arte que educa, porque ensina o poder de infinidade contido na coesão supliciada de uma forma. A arte entrega-nos a esterilidade subjetiva do conceito. A arte é o absoluto como sujeito, é a *encarnação*.

Entre o banimento didático e a glorificação romântica (um "entre" que não é essencialmente temporal), existe, no entanto, ao que parece, uma era de paz relativa entre a arte e a filosofia. A questão da arte não atormenta Descartes, ou Leibniz, ou Espinosa. Aparentemente, esses grandes clássicos não tiveram de optar entre a rudeza de um controle e o êxtase de uma fidelidade.

Aristóteles já não tinha assinado uma espécie de tratado de paz entre a arte e a filosofia? Sim, é mais do que evidente que existe um terceiro esquema, o esquema *clássico*, do qual diremos, antes de mais nada, que ele *des-histeriza a arte*.

O dispositivo clássico, como construído por Aristóteles, cabe em duas teses:

a) A arte — como sustenta o esquema didático — é incapaz da verdade, sua essência é mimética, sua ordem, a da aparência.

b) Isso não é grave (ao contrário do que acredita Platão). Não é grave, porque o *destino* da arte não é nem de longe a verdade. É bem certo que a arte não é verdade, mas também não pretende ser, sendo, portanto, inocente. Aristóteles classifica a arte como algo muito diferente do conhecimento, libertando-a, assim, da suspeita platônica. Esse algo diferente, que ele às vezes chama de *catharsis*, refere-se à deposição das paixões numa transferência sobre a aparência. A arte tem uma função terapêutica, e de maneira alguma cognitiva ou reveladora. Ela não depende do teórico, mas do ético (no sentido mais amplo do termo). Disso resulta que a norma da arte é sua utilidade no tratamento das afecções da alma.

Das duas teses do esquema clássico, inferem-se de imediato as principais regras relacionadas à arte.

Em primeiro lugar, o critério da arte é agradar. O "agradar" não é de forma alguma uma regra de opinião, uma regra da maioria. A arte deve agradar, porque o "agradar" assinala a efetividade da *catharsis*, a embreagem real da terapêutica artística das paixões.

Em seguida, o nome daquilo a que o "agradar" remete não é a verdade. O "agradar" prende-se apenas àquilo que, de uma verdade,

retém a disposição de uma identificação. A "semelhança" com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no "agradar", ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. Esse farrapo de verdade é bem mais *o que uma verdade coage no imaginário*. Essa "imaginarização" de uma verdade, deslastreada de qualquer realidade, é chamada pelos clássicos de "verossimilhança".

Finalmente, a paz entre arte e filosofia repousa por inteiro na delimitação entre verdade e verossimilhança. E é por isso que a máxima clássica por excelência é: "o verdadeiro pode às vezes não ser verossímil", a qual enuncia a delimitação, reservando, *ao lado* da arte, os direitos da filosofia. Filosofia que, como se vê, outorga-se a possibilidade de não ser verossímil. Definição clássica da filosofia: a inverossímil verdade.

Qual o preço pago por essa paz? A arte é decerto inocente, mas por ser inocente de toda verdade. Ou seja, ela é registrada no imaginário. Com todo rigor, no esquema clássico, a arte não é um pensamento. Está inteira em seu ato, ou em sua operação pública. O "agradar" dispõe a arte como um serviço. Poder-se-ia dizer o seguinte: na visão clássica, a arte é serviço público. É de fato assim, aliás, que o Estado a entende, tanto no avassalamento da arte e dos artistas pelo absolutismo quanto na chicana moderna dos créditos. O Estado (salvo talvez o Estado socialista, mais didático) é, quanto ao entrelaçamento que nos importa, essencialmente clássico.

Recapitulemos.

Didatismo, romantismo, classicismo são os esquemas possíveis do entrelaçamento entre arte e filosofia, o terceiro termo correspondendo à educação dos sujeitos, particularmente da juventude. No didatismo, a filosofia entrelaça-se com a arte na modalidade de uma vigilância educativa de seu destino extrínseco ao verdadeiro. No romantismo, a arte realiza na finitude toda a educação subjetiva da qual a infinidade filosófica da Idéia é capaz. No classicismo, a arte capta o desejo e educa sua transferência pela proposta de

uma aparência de seu objeto. Aqui, a filosofia só é convocada enquanto estética — dá sua opinião sobre as regras do "agradar".

A meu ver, o que caracteriza o final do século XX é que ele não introduziu um novo esquema em larga escala. Embora se afirme que é o século dos "fins", das rupturas, das catástrofes, para o entrelaçamento que nos diz respeito, vejo-o antes como um século conservador e eclético.

Quais são, no século XX, as disposições plenas do pensamento? As *singularidades* solidamente destacáveis? Vejo apenas três: o marxismo, a psicanálise e a hermenêutica alemã.

Ora, é claro que, em matéria de pensamento da arte, o marxismo é didático; a psicanálise, clássica; e a hermenêutica heideggeriana, romântica.

Que o marxismo seja didaticista não deve ser provado em primeiro lugar pela evidência dos ucasses e das perseguições dos Estados socialistas. A prova mais segura encontra-se no pensamento original e criativo de Brecht. Para ele, existe uma verdade geral e extrínseca, uma verdade de caráter científico. Essa verdade é o materialismo dialético, e Brecht jamais duvidou de que ele constituía o alicerce da nova racionalidade. Essa verdade, em sua essência, é filosófica, e o "filósofo" é o personagem-guia dos diálogos didáticos de Brecht; é ele que é encarregado da vigilância da arte pela suposição latente da verdade dialética. No que por sinal, Brecht é stalinista, se compreendermos por stalinismo, como se deve, a fusão da política e da filosofia materialista dialética sob a jurisdição da última. Ou digamos que ele pratica um platonismo stalinizado. O objetivo supremo de Brecht era criar uma "sociedade dos amigos da dialética", e o teatro era, sob muitos aspectos, o caminho para tal sociedade. O distanciamento é um protocolo de vigilância filosófica "em ato" dos fins educativos do teatro. A aparência deve ser colocada à distância de si mesma, a fim de que seja *mostrada*, no próprio distanciamento, a objetividade extrínseca do verdadeiro.

No fundo, a grandeza de Brecht é ter buscado com obstinação as regras imanentes de uma arte platônica (didática), em vez de se contentar, como faz Platão, em classificar as artes existentes em boas e ruins. Seu teatro "não aristotélico" (o que quer dizer não clássico e, finalmente, platônico) é uma invenção artística de primeira grandeza no elemento reflexivo de uma subordinação da arte. Brecht tornou teatralmente ativas as disposições antiteatrais de Platão. Fez isso centrando a arte nas formas de subjetivação possíveis da verdade exterior.

Daí, aliás, a importância da dimensão épica, pois o épico é o que exibe, no intervalo da representação, a *coragem* da verdade. Para Brecht, a arte não produz nenhuma verdade, mas é uma elucidação, supostamente verdadeira, das condições de sua coragem. A arte é, sob vigilância, uma terapêutica da covardia. Não da covardia em geral, mas da covardia *diante da verdade*. É evidentemente por isso que a figura de Galileu é central e também por isso que essa peça é a obra-prima atormentada de Brecht, peça na qual gira sobre si mesmo o paradoxo de uma epopéia interior da exterioridade do verdadeiro.

Que a hermenêutica heideggeriana ainda seja romântica é, a meu ver, evidente. Aparentemente, ela expõe um entrelaçamento indiscernível do dizer do poeta e do pensar do pensador. A vantagem cabe contudo ao poeta, pois o pensador não é outra coisa senão o anúncio da reviravolta, a promessa do advento inesperado dos deuses no auge da aflição, a elucidação retroativa da dimensão histórica do ser. Já o poeta desempenha, no que lhe diz respeito, no cerne da língua, a função de guardião obliterado do Aberto.

Pode-se dizer que, no reverso do filósofo-artista de Nietzsche, Heidegger exibe a figura do poeta-pensador. Mas o que nos importa, e caracteriza o esquema romântico, é que *é a mesma verdade que circula*. O retraimento do ser vem à mente no conjuntamente do poema e de sua interpretação. A interpretação só faz *entregar* o poema ao tremor da finitude, em que o pensamento se exercita

em suportar o retraimento do ser como esclarecido. Pensador e poeta, em seu apoio recíproco, encarnam na palavra a abertura de sua clausura. Nisso o poema permanece de fato inigualável.

A psicanálise é aristotélica, absolutamente clássica. Para se convencer disso, basta reler tanto os ensaios de Freud sobre a pintura quanto os de Lacan sobre o teatro ou a poesia. Neles, a arte é pensada como aquilo que organiza apenas o objeto do desejo, o qual é insimbolizável, seja ele subtraído do próprio auge de uma simbolização. A obra faz desvanecer, em seu aparato formal, a cintilação indizível do objeto perdido, pelo que ela prende a si, irresistivelmente, o olhar ou o ouvido daquele que a ela se expõe. A obra de arte encadeia uma transferência, porque exibe, em uma configuração singular e tortuosa, o encetamento do simbólico pelo real, a extimidade do objeto, causa do desejo, ao Outro, tesouro do simbólico. Daí seu efeito último permanecer imaginário.

Eu diria então: o século XX, que essencialmente não modificou as doutrinas do entrelaçamento entre arte e filosofia, nem por isso deixou de sentir a *saturação* dessas doutrinas. O didatismo está saturado pelo exercício histórico e estatal da arte a serviço do povo. O romantismo está saturado pelo que há de pura promessa, sempre ligada à suposição do retorno dos deuses no aparato heideggeriano. E o classicismo está saturado pela consciência de si que a demonstração completa de uma teoria do desejo lhe proporciona: daí, caso não se ceda às miragens de uma "psicanálise aplicada", a convicção ruinosa de que a relação da psicanálise com a arte é sempre apenas um serviço prestado à própria psicanálise. Um serviço gratuito da arte.

Que os três esquemas estejam saturados tende a produzir hoje uma espécie de desenlaçamento dos termos, um desrelacionamento desesperado entre a arte e a filosofia, bem como a queda pura e simples do que circulava entre elas: o tema educativo.

As vanguardas do século, do dadaísmo ao situacionismo, não passaram de experiências de escolta da arte contemporânea, e

não a designação adequada das operações dessa arte. Tiveram mais um papel de representação do que de entrelaçamento. É que as vanguardas foram apenas a busca desesperada e instável de um esquema mediador, de um esquema didático-romântico. Foram didáticas por seu desejo de dar um fim à arte, pela denúncia de seu caráter alienado e inautêntico. Românticas também, pela convicção de que a arte deveria renascer de imediato como absolutez, como consciência integral de suas próprias operações, como verdade imediatamente legível de si mesma. Consideradas como proposta de um esquema didático-romântico, ou como absolutez da destruição criadora, as vanguardas eram, antes de mais nada, anticlássicas.

Seu limite foi que não puderam selar aliança, em caráter duradouro, nem com as formas contemporâneas do esquema didático nem com as do esquema romântico. Empiricamente, o comunismo de Breton e dos surrealistas permaneceu alegórico, assim como o fascismo de Marinetti e dos futuristas. As vanguardas não conseguiram ser, como era seu destino consciente, a direção de uma frente unida anticlássica. A didática revolucionária condenou-as pelo que tinham de romântico: o esquerdismo da destruição total e da consciência de si moldada *ex nihilo*, a incapacidade para a ação ampla, a divisão em grupúsculos. O romantismo hermenêutico condenou-as pelo que tinham de didático: a afinidade revolucionária, o intelectualismo, o desprezo pelo Estado. E sobretudo porque o didatismo das vanguardas se assinalava por um voluntarismo estético. Ora, sabe-se que, para Heidegger, a vontade é a derradeira representação subjetiva do niilismo contemporâneo.

Hoje, as vanguardas desapareceram. A situação global é finalmente a seguinte: saturação dos três esquemas herdados, encerramento de qualquer efeito do único esquema tentado nesse século, que era de fato um esquema sintético, o didático-romantismo.

A tese em torno da qual este pequeno livro não passa de uma série de variações será então: diante de uma situação de saturação

e isolamento, deve-se tentar propor um novo esquema, um quarto modo de entrelaçamento entre filosofia e arte.

O método de investigação será de início negativo: o que os três esquemas herdados, didático, romântico e clássico, têm em comum, e que seria o caso hoje de se desfazer? Esse "comum" dos três esquemas diz respeito, creio, à relação da arte com a verdade.

As categorias dessa relação são a imanência e a singularidade. "Imanência" remete à seguinte questão: será que a verdade é realmente interior ao efeito artístico das obras? Ou a obra de arte não passa do instrumento de uma verdade exterior? "Singularidade" remete a uma outra questão: a verdade testemunhada pela arte é absolutamente própria a ela? Ou pode circular em outros registros do pensamento operante?

Ora, o que se constata? Que, no esquema romântico, a relação da verdade com a arte é de fato imanente (a arte expõe a descida finita da Idéia), mas não singular (pois se trata *da* verdade, e o pensamento do pensador não se coaduna com nada que difere do que o dizer do poeta desvela). Que, no didatismo, a relação é certamente singular (só a arte pode expor uma verdade *sob a forma de aparência*), mas de modo algum imanente, pois em definitivo a posição da verdade é extrínseca. E que, finalmente, no classicismo, trata-se apenas do que uma verdade coage no imaginário, sob a forma do verossímil.

Nos esquemas herdados, a relação das obras artísticas com a verdade jamais consegue ser ao mesmo tempo singular e imanente.

Afirmar-se-á, portanto, essa simultaneidade. O que também se diz: a *própria* arte é um procedimento de verdade. Ou ainda: a identificação filosófica da arte depende da categoria de verdade. A arte é um pensamento cujas obras são o real (e não o efeito). E esse pensamento, ou as verdades que ele ativa, são irredutíveis às outras verdades, sejam elas científicas, políticas ou amorosas. O que também quer dizer que a arte, como pensamento singular, é irredutível à filosofia.

Imanência: a arte é rigorosamente coextensiva às verdades que prodigaliza.

Singularidade: essas verdades não são dadas em nenhum outro lugar a não ser na arte.

Nessa visão das coisas, o que ocorre com o terceiro termo do entrelaçamento, a função educativa da arte? A arte educa simplesmente porque produz verdades e porque "educação" jamais quis dizer nada além (a não ser nas montagens opressivas ou pervertidas) do seguinte: dispor os conhecimentos de tal maneira que alguma verdade possa se estabelecer.

A coisa pela qual a arte educa é simplesmente a sua existência. Trata-se apenas de *encontrar* essa existência, o que quer dizer: pensar um pensamento.

A filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, *mostrá-la* como tal. A filosofia é de fato a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro. E da mesma maneira que a beleza deve estar na mulher encontrada, mas não é absolutamente exigida da alcoviteira, as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas.

O problema concentra-se, então, na *singularidade* do procedimento artístico, no que autoriza sua diferenciação irredutível por exemplo com relação à ciência, ou com à política.

Deve-se ver que, sob sua simplicidade manifesta, eu diria quase sob sua ingenuidade, a tese segundo a qual a arte seria um procedimento de verdade *sui generis*, imanente e singular, é na realidade uma proposta filosófica absolutamente inovadora. A maioria das conseqüências dessa tese ainda está velada, e ela obriga a um considerável trabalho de reformulação. Vê-se um sintoma quando se constata que Deleuze, por exemplo, continua a conduzir a arte para o lado do sensível como tal (afeto e objeto de percepção), em continuidade paradoxal com o motivo hegeliano da arte como "forma sensível da Idéia". Ele separa assim a arte da filosofia (destinada apenas à invenção dos conceitos), segundo uma modalidade

que deixa ainda de todo inaparente o verdadeiro destino da arte como pensamento. É que, por não convocar nesse caso a categoria de verdade, não se consegue estabelecer o plano de imanência no qual procede a diferenciação entre arte, ciência e filosofia.

A principal dificuldade parece ater-se, a meu ver, ao seguinte ponto: quando se trata de pensar a arte como produção imanente de verdades, *qual é a unidade pertinente do que é denominado "arte"*? É a obra de arte a singularidade de uma obra? É o autor o criador? Ou ainda outra coisa?

A essência da questão toca, na realidade, no problema da relação entre infinito e finito. Uma verdade é uma multiplicidade infinita. Não posso aqui provar esse ponto mediante demonstração, como já fiz em outra parte. Digamos que foi o que bem viram os adeptos do esquema romântico para imediatamente obliterar sua descoberta no diagrama estético da finitude, do artista como Cristo da Idéia. Ou, para ser mais conceitual: a infinidade de uma verdade é aquilo pelo que ela se livra de sua identidade pura e simples aos conhecimentos estabelecidos.

Ora, uma obra de arte é essencialmente finita. É finita em um triplo sentido. Em primeiro lugar, ela expõe-se com objetividade finita no espaço e/ou no tempo. Em segundo, é sempre normatizada por um princípio grego de finalização: move-se na plenitude de seu próprio limite, indica que exibe toda a perfeição da qual é capaz. Finalmente, e sobretudo, instrui por si mesma a questão de seu próprio fim, é o procedimento convincente de sua finitude. É porque, além disso, (outro traço que a distingue do infinito genérico do verdadeiro), ela é, em todos os seus pontos, insubstituível: uma vez "abandonada" a seu próprio fim imanente, permanece como é para sempre, e qualquer retoque ou modificação lhe é inessencial, ou destrutivo.

Eu sustentaria até de bom grado que a obra de arte é de fato a única coisa finita que existe. Que a arte é criação de finitude. Ou seja, é criação de um múltiplo intrinsecamente finito, que expõe sua organização no e pelo recorte finito de sua apresentação, e aposta em sua delimitação.

Se sustentarmos, portanto, que a obra é verdade, no mesmo movimento seria necessário sustentar que ela desce do infinito-verdadeiro para a finitude. Mas essa figura da descida do infinito para o finito é precisamente o núcleo do esquema romântico, que pensa a arte como encarnação. É impressionante ver que esse esquema ainda subsiste em Deleuze, para quem a arte mantém com o infinito caótico uma relação mais fiel do que qualquer outra, precisamente porque ela o configura no finito.

Não parece que o desejo de propor um esquema de entrelaçamento filosofia/arte, que não seja nem clássico nem didático nem romântico, seja compatível com a manutenção da obra como unidade pertinente de exame da arte sob o signo das verdades da qual ela é capaz.

Tanto mais porque existe uma dificuldade suplementar: toda verdade origina-se de um acontecimento. Também aqui deixo essa asserção no estado de axioma. Digamos que é vão imaginar que se possa *inventar* o que quer que seja (e toda verdade é invenção) se nada acontece e se "nada teve lugar a não ser o lugar".* Porque seríamos, então, remetidos a uma concepção "genial", ou idealista, da invenção. O problema com que devemos lidar é que é impossível de dizer da obra que ela é *ao mesmo tempo* uma verdade e o acontecimento que gera essa verdade. Sustenta-se com muita freqüência que a obra de arte deve ser pensada mais como singularidade do acontecimento do que como estrutura. Mas toda fusão entre acontecimento e verdade reconduz a uma visão "crística" da verdade, porque então uma verdade não passa de auto-revelação relativa ao acontecimento dela mesma.

O caminho a seguir parece-me caber em um pequeno número de proposições.

• Como regra geral, uma obra não é um acontecimento. É um feito da arte, é aquilo com que o procedimento artístico é tecido.

* No original: "rien n'a eu lieu [ocorreu] que le lieu [lugar]". A tradução procurou manter o jogo de palavras.

• Uma obra tampouco é uma verdade. Uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento. Esse procedimento só é *composto* por obras. Mas não se manifesta — como infinidade — em nenhuma. A obra é, portanto, a instância local, o ponto diferencial de uma verdade.

• Vamos chamar esse ponto diferencial do procedimento artístico de seu *sujeito*. Uma obra é sujeito do procedimento artístico considerado, ou ao qual essa obra pertence. Ou ainda: uma obra de arte é um ponto-sujeito de uma verdade artística.

• Uma verdade não tem nenhum outro ser que não obras, é um múltiplo (infinito) genérico de obras. Mas essas obras somente tecem o ser de uma verdade artística segundo o acaso de suas ocorrências sucessivas.

• Pode-se dizer também: uma obra é uma *investigação* situada sobre a verdade que ela atualiza localmente ou da qual é um fragmento finito.

• A obra está assim sujeita a um princípio de novidade. Pois uma investigação é retroativamente validada como obra de arte real enquanto é uma investigação *que não teve lugar*, um ponto-sujeito inédito da trama de uma verdade.

• As obras compõem uma verdade na dimensão pós-acontecimento, que institui *a imposição de uma configuração artística*. Uma verdade é, finalmente, uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (um acontecimento é em geral um grupo de obras, um múltiplo singular de obras), e arriscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos.

A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (que em geral torna uma configuração anterior obsoleta). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e

todos sabem que não existe verdade da verdade. É designada, geralmente, por conceitos abstratos (representação, tonalidade, tragédia, etc.).

O que se deve entender, mais precisamente, por "configuração artística"?

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período "objetivo" da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo "técnico". É uma seqüência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte. A filosofia trará vestígios da configuração pelo fato de que terá de mostrar em que sentido essa configuração se deixa apreender pela categoria de verdade. Além disso, inversamente, a montagem filosófica da categoria de verdade será singularizada pelas configurações artísticas do tempo. Desse modo, é certo que na maioria das vezes uma configuração é pensável na junção do processo efetivo da arte e das filosofias que a apreendem.

Citemos, por exemplo, a tragédia grega, muitas vezes apreendida como configuração, de Platão ou de Aristóteles a Nietzsche. O acontecimento iniciador tem o nome, "Ésquilo", mas esse nome, como qualquer outro relativo a acontecimentos é, antes, o indício de um vazio central na situação anterior da poesia cantada. Sabe-se que, com Eurípides, a configuração está saturada. Mais do que o sistema tonal, dispositivo demasiadamente estrutural, citemos na música o estilo clássico, no sentido empregado por Charles Rosen, seqüência identificável entre Haydn e Beethoven. Dir-se-á decerto que, de Cervantes a Joyce, o romance é um nome de configuração para a prosa.

Observe-se que a saturação de uma configuração (o romance narrativo próximo de Joyce, o estilo clássico próximo de Beethoven,

etc.) não significa de forma alguma que a configuração é uma multiplicidade finita. Porque nada, do interior dela própria, delimita-a ou expõe o princípio de seu fim. A raridade dos nomes próprios, a brevidade da seqüência são dados empíricos sem conseqüência. Ademais, além dos nomes próprios retidos como ilustrações significativas da configuração, ou pontos-sujeitos "estrepitosos" de sua trajetória genérica, sempre há, de fato, uma quantidade virtualmente infinita de pontos-sujeitos menores, ignorados, redundantes, etc., que nem por isso deixam de fazer parte da verdade imanente da qual o ser é a configuração. Acontece, decerto, que a configuração não dá mais lugar a obras nitidamente perceptíveis, ou a investigações decisivas sobre ela própria. Ocorre também que um acontecimento incalculável faça parecer retrospectivamente a configuração como obsoleta, à vista das imposições de uma nova configuração. Mas, em todos os casos, à diferença das obras que lhe constituem a matéria, uma verdade-configuração é intrinsecamente infinita. O que claramente quer dizer que ela ignora todo máximo interno, todo apogeu, toda peroração. É sempre possível, ademais, que ela torne a ser apreendida nas épocas de incerteza, ou rearticulada na denominação de um novo acontecimento.

Visto que o desprendimento imaginável de uma configuração se fez muitas vezes nos limites da filosofia — porque a filosofia está sob a condição da arte *enquanto verdade singular* e, portanto, disposta em configurações infinitas —, não se deve sobretudo concluir que cabe à filosofia pensar a arte. Na realidade, *uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem.* Pois, não esqueçamos, uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração, que pensa, portanto, o pensamento que a configuração *terá sido* (sob a suposição de sua plenitude infinita). Em termos mais precisos: a configuração pensa-se na prova de uma investigação, que ao mesmo tempo a constitui localmente, esboça seu advir e reflete, de modo retroativo, sua curvatura temporal. Desse ponto de vista, deve-se sustentar que a arte, configuração "em verdade" das obras, é em cada ponto pensamento do pensamento que ela é.

Herdamos então um triplo problema:

- Quais são as configurações contemporâneas?
- O que acontece então com a filosofia sob a condição da arte?
- Onde se encontra o tema da educação?

Vamos deixar de lado o primeiro ponto. Todo o pensamento contemporâneo sobre a arte é repleto de investigações, muitas vezes cativantes, sobre as configurações artísticas que marcaram o século: serialismo, prosa romanesca, era dos poetas, ruptura da representação, etc.

Sobre o segundo ponto, só posso repetir minhas próprias convicções: a filosofia — ou melhor, uma filosofia — é sempre a elaboração de uma categoria de verdade. Não produz por si mesma qualquer verdade efetiva. Apreende as verdades, mostra-as, expõe-nas, enuncia que existem. Ao fazer isso, volta o tempo para a eternidade, pois qualquer verdade, enquanto infinidade genérica, é eterna. Enfim, torna compossíveis verdades díspares e, portanto, enuncia o que é esse tempo, no qual opera como tempo das verdades que nele influem.

Sobre o terceiro ponto, lembraremos que só há educação pelas verdades. Todo o recorrente problema é que há verdades; na sua falta, a categoria filosófica de verdade é puramente vazia, e o ato filosófico, uma raciocinação acadêmica.

Esse "há" indica uma co-responsabilidade da arte, que produz verdades, e da filosofia, que, sob a condição de que haja verdades, tem por dever e por difícil tarefa mostrá-las. Mostrá-las quer dizer, essencialmente, distingui-las da opinião. De modo que a questão de hoje é única e exclusivamente a seguinte: há algo além de opinião, quer dizer, perdoar-se-á (ou não) a provocação, há outra coisa além de nossas "democracias"?

Muitos respondem, e eu me junto a eles, que sim. Há configurações artísticas sim, há obras que são seus sujeitos pensantes, há filosofia para separar conceitualmente tudo isso da

opinião. Nosso tempo vale mais que a "democracia" da qual ele se vangloria.

Com o intuito de alimentar no leitor essa convicção, passaremos de início a algumas *identificações* filosóficas das artes. Poesia, teatro, cinema e dança serão os pretextos.

2

O QUE É UM POEMA, E O QUE PENSA DELE A FILOSOFIA

A crítica radical da poesia no livro X da *República* manifesta os limites singulares da filosofia platônica da Idéia? Ou é, ao contrário, um gesto constitutivo da própria filosofia, da filosofia "tal qual", que manifestaria assim, originalmente, sua incompatibilidade com o poema?

Para não tornar a discussão enfadonha, é importante apreender que o gesto platônico com respeito ao poema não é, aos olhos de Platão, secundário ou polêmico. É realmente crucial. Platão não hesita em declarar o seguinte: "A cidade cujo princípio acabamos de estabelecer é a melhor, sobretudo em virtude das medidas tomadas contra a poesia."

Deve-se a qualquer preço conservar intacto o caráter incisivo desse enunciado extraordinário. Ele nos diz, sem rodeios, que o que serve de medida para o princípio político é propriamente a exclusão do poema. Ou pelo menos daquilo que Platão chama a "dimensão imitativa" do poético. O destino da política verdadeira repousa sobre a firmeza da atitude com relação ao poema.

Ora, o que é a política verdadeira, a *politéia* bem fundamentada? É a própria filosofia, desde que garanta o domínio do pensamento sobre a existência coletiva, sobre a múltipla concentração dos homens. Digamos que a *politéia* é o coletivo vindo à sua verdade imanente. Ou ainda, o coletivo comensurável com o pensamento.

Se seguirmos Platão, devemos afirmar o seguinte: a cidade, que é o nome da humanidade em sua concentração, só é pensável na medida em que se mantém seu conceito protegido do poema. Proteger a subjetividade coletiva do encanto poderoso do poema é necessário para que a cidade se exponha ao pensamento. Ou ainda: enquanto for "poetizada", a subjetividade coletiva também é subtraída ao pensamento, permanecendo heterogênea a ele.

A interpretação comum — amplamente autorizada pelo texto de Platão — é que o poema, situado como está a uma distância dupla da Idéia (imitação segunda dessa imitação primeira que é o sensível), impede qualquer acesso ao princípio supremo do qual depende que a verdade do coletivo advenha à sua própria transparência. O protocolo de banimento dos poetas dependeria da natureza imitativa da poesia. Uma única e mesma coisa seria proibir o poema e criticar a *mímesis*.

Ora, não me parece que essa interpretação esteja à altura da *violência* do texto de Platão. Violência a respeito da qual Platão não dissimula que também é dirigida contra ele mesmo, contra o poder incoercível do poema sobre sua própria alma. A crítica razoável da imitação não legitima inteiramente que seja necessário arrancar de si os efeitos de tal poder.

Coloquemos que a *mímesis* não é o âmago do problema. O fato de ser necessário, para pensar a cidade, interromper o dizer poético, requer, como no ponto de partida da *mímesis*, um mal-entendido fundador.

Parece haver, entre o pensamento tal como a filosofia o pensa e o poema, uma discordância bem mais radical, bem mais antiga do que a que diz respeito às imagens e à imitação.

É a essa discordância antiga e profunda que Platão alude, creio, quando escreve: παλαιά τις διαφορά φιλοσοφία τε καὶ ποιητική, "antiga é a discordância da filosofia e do poético".

Essa antigüidade da discordância refere-se evidentemente ao pensamento, à identificação do pensamento.

Ao que a poesia se opõe, no pensamento? Não se opõe diretamente ao intelecto, ao νοῦς, à intuição das idéias. Não se opõe à dialética como forma suprema do inteligível. Platão é muito claro nesse ponto: o que a poesia desorienta é o pensamento discursivo, a *dianoia*. O poema, diz Platão, é a "ruína da discursividade dos que o escutam". A *dianoia* é o pensamento que atravessa, o pensamento que encadeia e que deduz. Já o poema é afirmação e deleite, não atravessa, mantém-se no limiar. O poema não é transposição organizada, mas oferenda, proposição sem lei.

Platão também dirá que o verdadeiro recurso contra o poema é "a medida, o número e o peso". E que a parte antipoética da alma é "o labor do *lógos* calculador", τὸν λογιστικὸν ἔργον. Dirá ainda que, no poema teatral, o que triunfa é o princípio do prazer e da dor, contra a lei e o *lógos*.

A *dianoia*, o pensamento que encadeia e atravessa, o pensamento que é um *lógos* submetido a uma lei, possui um paradigma: é a matemática. É possível sustentar, portanto, que aquilo a que no pensamento o poema se opõe é propriamente à jurisdição sobre o próprio pensamento da ruptura matemática, do poder inteligível do matema.

A oposição fundadora é finalmente a seguinte: a filosofia não pode começar nem apoderar-se do real político, a não ser que substitua a autoridade do poema pela do matema.

O motivo profundo dessa oposição entre matema e poema é duplo.

Por um lado, o mais evidente, o poema permanece sujeito à imagem, à singularidade imediata da experiência. Já o matema tem seu ponto de partida na idéia pura, e em seguida só confia na dedução. De modo que o poema mantém com a experiência sensível um laço impuro, que expõe a língua aos limites da sensação. Desse ponto de vista, é sempre duvidoso que haja realmente um pensamento do poema ou que o poema pense.

Mas o que é para Platão um pensamento duvidoso, um pensamento indiscernível do não-pensamento? É uma sofística. O poema poderia ser, na realidade, o principal cúmplice da sofística.

É exatamente o que se sugere no diálogo *Protágoras*. Pois Protágoras refugia-se por trás da autoridade do poeta Simônides, e é ele quem declara que, "para um homem, a parte crucial da educação é ser competente em matéria de poesia".

Poderíamos afirmar, portanto, que a poesia é para o sofista o que a matemática é para o filósofo. A oposição do matema e do poema sustentaria, nas disciplinas que condicionam a filosofia, o trabalho incessante da filosofia para se separar de seu duplo discursivo, do que a ela se assemelha, e, por essa semelhança, corrompe seu ato de pensamento: a sofística. O poema seria, como o sofista, um não-pensamento que se apresenta no poder de linguagem de um pensamento possível. Interromper esse poder seria a função do matema.

Por outro lado, e mais profundamente, supondo-se até que exista um pensamento do poema, ou que o poema seja um pensamento, esse pensamento é inseparável do sensível, é um pensamento que *não se pode discernir ou separar como pensamento.* Digamos que o poema é um pensamento impensável. Enquanto a matemática é um pensamento que se escreve imediatamente como tal, um pensamento que precisamente só existe na medida em que é pensável.

Poder-se-ia afirmar, do mesmo modo, que para a filosofia a poesia é um pensamento que não é pensamento, nem mesmo pensável. Mas que, precisamente, a filosofia tem como único desafio pensar o pensamento, identificar o pensamento como pensamento do pensamento. E que deve, portanto, excluir de seu campo qualquer pensamento imediato, apoiando-se para isso nas mediações discursivas do matema.

"Que ninguém que não seja geômetra entre aqui": Platão faz a matemática entrar pela porta principal, como procedimento *explícito* do pensamento, ou pensamento que só pode se expor como pensamento. A partir de então, é preciso que a poesia, sim, a poesia, saia pela escada secreta. Essa poesia ainda onipresente na declaração de Parmênides e nas sentenças de Heráclito, mas que

oblitera a função filosófica, porque nela o pensamento se outorga o direito do inexplícito, do que adquire poder na língua de outra parte que não do pensamento que se expõe como tal.

Essa oposição entre a língua da transparência do matema e a obscuridade metafórica do poema coloca, no entanto, para nós modernos, problemas temíveis.

Platão, por sua vez, não consegue sustentar essa máxima até o final, essa máxima que promove o matema e bane o poema. Não consegue, pois ele próprio explora os limites da *dianoia*, do pensamento discursivo. Quando se trata do princípio supremo, do Uno, ou do Bem, Platão deve convir que estamos ἐπέκεινα τῆς οὐσίας, "além da substância", e, conseqüentemente, fora de tudo o que se expõe no recorte da Idéia. Ele deve reconhecer que a doação em pensamento desse princípio supremo, que é a doação em pensamento do ser mais além do sendo, não se deixa atravessar por nenhuma *dianoia*. Ele próprio deve recorrer às imagens, como a do sol; às metáforas, como as do "prestígio" e do "poder"; ao mito, como o de Er, o panfiliano, que volta do reino dos mortos. Em suma: lá onde o que está em jogo é a abertura do pensamento ao princípio do pensável, quando o pensamento deve absorver-se na percepção do que o institui como pensamento, eis que o próprio Platão submete a língua ao poder do dizer poético.

Nós, modernos, suportamos, no entanto, de uma maneira completamente diferente da de um grego, o intervalo lingüístico entre o poema e o matema.

Em primeiro lugar, porque apreendemos por completo não apenas tudo o que o poema deve ao Número, mas sua vocação propriamente inteligível.

Nesse ponto, Mallarmé é exemplar: o desafio do lance de dados poético é que surja, "resultado estelar", o que ele chama de "único número que não pode ser um outro". O poema está no regime ideal da necessidade, relaciona o desejo sensível ao advento aleatório da Idéia. O poema é um *dever* do pensamento:

Glória do longo desejo, Idéias
Tudo em mim exaltava-se de ver
A família dos irisados
Surgir para esse novo dever.*

Mas, além disso, o poema moderno identifica a si mesmo como pensamento. Não é apenas a efetividade de um pensamento entregue no cerne da língua, é o conjunto das operações pelas quais esse pensamento se pensa. As grandes figuras poéticas — trate-se, para Mallarmé, da Constelação, do Túmulo ou do Cisne; ou, para Rimbaud, do Cristo, do Operário ou do Esposo infernal — não são metáforas cegas. Organizam um dispositivo consistente, em que o poema vem maquinar a apresentação sensível de um regime do pensamento: subtração e isolamento para Mallarmé, presença e interrupção para Rimbaud.

Simetricamente, nós, modernos, sabemos que a matemática, que pensa diretamente as configurações do ser-múltiplo, é atravessada por um princípio de errância e de excesso que não consegue avaliar sozinha. Os grandes teoremas de Cantor, de Gödel, de Cohen assinalam, no século, as aporias do matema. O desacordo entre o axiomático dos conjuntos e a descrição por categorias estabelece a ontologia matemática na imposição de opções de pensamento, cuja escolha nenhuma prescrição puramente matemática pode normatizar.

Ao mesmo tempo em que o poema advém ao pensamento poético do pensamento que ele é, o matema organiza-se em torno de um ponto de fuga em que seu real se encontra num impasse de qualquer retomada formalizante.

Digamos que, aparentemente, a modernidade idealiza o poema e sofistica o matema. Assim derruba o juízo platônico com mais segurança do que Nietzsche o desejaria do viés da "transvaliação de todos os valores".

* Gloire du long désir, Idées / Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des iridées / Surgir à ce nouveau devoir.

Disso resulta um deslocamento crucial da relação da filosofia com o poema.

Não é, pois, da oposição do sensível e do inteligível, ou do belo e do bem, ou da imagem e da Idéia, que tal relação pode doravante se sustentar. O poema moderno é menos a forma sensível da Idéia e bem mais o sensível que se apresenta como nostalgia subsistente, e impotente, da idéia poética.

Em *A tarde de um fauno*, de Mallarmé, o "personagem" que monologa pergunta-se se existe na natureza, na paisagem sensível, um vestígio possível de seu sonho sensual. A água não testemunharia a frieza de uma das mulheres desejadas? O vento não se lembra dos suspiros voluptuosos da outra? Se é preciso afastar essa hipótese, é porque a água e o vento nada são em relação ao poder de suscitação pela arte da idéia da água, da idéia do vento:

no frescor da manhã quando luta,
Não rumoreja nenhuma água que minha flauta não despeja
No bosque regado de acordes; e somente o vento
Fora dos dois tubos disposto a exalar-se antes
Que disperse o burburinho em chuva árida,
É no horizonte que nenhuma ruga remexeu,
O visível e sereno sopro artificial
Da inpiração, que volta ao céu.*

Por meio da visibilidade do artifício, que é também o pensamento do pensamento poético, o poema ultrapassa em poder aquilo de que o sensível é capaz. O poema moderno é o contrário de uma *mímesis*. Por sua operação, exibe uma Idéia da qual o objeto e a objetividade não passam de pálidas cópias.

* le matin frais s'il lutte, / Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent / Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant / Qu'il disperse le son dans une pluie aride, / C'est, à l'horizon pas remué d'une ride, / Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel.

A filosofia não pode, portanto, apreender o par poema e matema na oposição simples da imagem deleitável e da idéia pura. Por onde faz então passar a disjunção desses dois regimes do pensamento na língua? Eu diria que é no ponto em que um e outro desses pensamentos encontram seu inominável.

Coloquemos, transversalmente ao banimento platônico dos poetas, essa equivalência: poema e matema, examinados do ponto de vista da filosofia, tanto um quanto outro, são inseridos na forma geral de um procedimento de verdade.

A matemática torna verdade do múltiplo puro como inconsistência primordial do ser enquanto ser.

A poesia torna verdade do múltiplo como presença vinda aos limites da língua. Observe-se o canto da língua como aptidão para tornar presente a noção pura do "há" no próprio desvanecimento de sua objetividade empírica.

Quando Rimbaud enuncia poeticamente que a eternidade é "mar que partiu/com o sol", ou quando Mallarmé resume toda a transposição dialética do sensível em Idéia pelas três palavras "noite, desespero e pedraria", ou "solidão, recife, estrela", fundem no cadinho da denominação o referente que adere aos vocábulos para fazer existir intemporalmente o desaparecimento temporal do sensível.

Desse modo, continua sendo verdade que um poema é uma "alquimia do verbo". Essa alquimia, porém, diferentemente da outra, é um pensamento, o pensamento do que há enquanto "lá", doravante suspenso nos poderes de esvaziamento e de suscitação da língua.

Do múltiplo não apresentado e insensível com o qual a matemática gera verdade, o símbolo é o vazio, o conjunto vazio.

Do múltiplo dado ou desabrochado, mantido no limite de seu desaparecimento, com o que o poema faz verdade, o símbolo é a Terra, essa Terra afirmativa e universal da qual Mallarmé declara:

Sim, sei que ao longe dessa noite, a Terra
Lança com um grande brilho o insólito mistério.*

Ora, toda verdade, esteja ela encadeada ao cálculo ou seja ela extraída do canto da língua natural, é, antes de mais nada, *uma potência.* Tem poder sobre seu próprio devir infinito. Pode antecipar-lhe fragmentariamente o universo inacabável. Pode forçar a suposição do que seria o universo se os efeitos completos de uma verdade em curso nele se exibissem sem limite.

É assim que, de um teorema novo e poderoso, computam-se as conseqüências que reorientam o pensamento e ordenam-lhe exercícios completamente novos.

Mas é assim que, de uma poética fundadora, extraem-se novos métodos do pensamento poético, uma nova prospecção dos recursos da língua, e não apenas o deleite de um brilho de presença.

Não é à toa que Rimbaud exclama: "Afirmamos a ti, método!", ou declara-se "apressado em encontrar o lugar e a fórmula". Ou que Mallarmé se propõe a instalar o poema como ciência:

Pois instalo, pela ciência,
O hino dos corações espirituais
Na obra de minha paciência
Atlas, herbários e rituais.**

Ao mesmo tempo em que é uma ação imediata, como pensamento da presença numa perspectiva de desaparecimento, o poema, como toda representação local de uma verdade, é também um programa de pensamento, uma antecipação poderosa, um forçar da língua pelo advento de uma "outra" língua tanto imanente como criada.

---

* Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre / Jette d'un grand éclat l'insolite mystère.

** Car j'installe, par la science, / L'hymne des cœurs spirituels / En l'œuvre de ma patience / Atlas, herbiers et rituels.

Mas, ao mesmo tempo em que é potência, toda verdade é uma impotência. Pois aquilo sobre o que ela tem jurisdição não poderia ser uma totalidade.

Verdade e totalidade serem incompatíveis é, decerto, o ensinamento decisivo — ou pós-hegeliano — da modernidade.

Jacques Lacan exprime essa idéia em seu aforismo famoso: a verdade não pode se dizer "por inteiro", só pode se meio-dizer. Mallarmé, por sua vez, criticava os parnasianos, que, como dizia, "tomam a coisa por inteiro e mostram-na". Por aí, acrescentava, "perdem o mistério".

Como quer que seja que uma verdade seja verdade, não se poderia pretender que ela a investisse "por inteiro", que fosse sua mostração integral. O poder de revelação de um poema enreda-se em torno de um enigma, de modo que a *verificação* desse enigma faça todo o real de impotência da potência do verdadeiro. Nesse sentido, o "mistério nas letras" é um verdadeiro imperativo. Quando Mallarmé sustenta que "sempre deve haver enigma em poesia", funda uma ética do mistério que é o respeito, pelo poder de uma verdade, de seu ponto de impotência.

O mistério é de fato que toda verdade poética deixe em seu centro o que ela não tem o poder de fazer vir à tona.

Mais geralmente, uma verdade sempre encontra, em um ponto do que investe, o limite em que se prova que ela é *esta* verdade singular, e não a consciência de si do Todo.

O fato de que toda verdade é sempre um processo singular, embora ela proceda indefinidamente, é atestado no real por ao menos um ponto de impotência, ou, como diz Mallarmé, "uma rocha, falso solar de imediato evaporado em brumas que impôs um limite no infinito".

Uma verdade se depara com a rocha de sua própria singularidade, e é apenas aí que se enuncia, como impotência, que uma verdade *existe*.

Chamemos esse deparar o *inominável*. O inominável é aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar. Aquilo cuja transformação em verdade ela não pode antecipar.

Todo regime da verdade baseia-se no real em seu inominável próprio.

Se voltarmos agora para a oposição platônica entre o poema e o matema, façamo-nos a seguinte pergunta: o que diferencia "no real" e, portanto, quanto a seu inominável próprio, as verdades matemáticas e as verdades poéticas?

O que caracteriza a língua matemática é a fidelidade dedutiva. Compreendamos por isso a capacidade de encadear enunciados de modo que esse encadeamento seja obrigatório e que o conjunto dos enunciados obtidos sustente vitoriosamente a prova da *consistência*. O efeito de obrigatoriedade procede da codificação lógica subjacente à ontologia matemática. O efeito de consistência é central. O que é de fato uma teoria consistente? É uma teoria na qual existem enunciados impossíveis na teoria. Uma teoria é consistente se existir pelo menos um enunciado "correto" da linguagem dessa teoria que não seja passível de inscrição na teoria, ou que a teoria não admita como verídico.

Desse ponto de vista, a consistência atesta a teoria *como pensamento singular*. Afinal, se qualquer enunciado fosse admissível teoricamente, isso significaria que não existe nenhuma diferença entre "enunciado gramaticalmente correto" e "enunciado teoricamente verídico". A teoria não passaria então de uma gramática, e nada pensaria.

O princípio de consistência é o que destina a matemática a uma situação de ser do pensamento, o que faz que ela não seja um simples conjunto de regras.

Mas sabemos, desde Gödel, que a consistência *é precisamente o ponto do inominável da matemática*. Para uma teoria matemática, não é possível estabelecer como verídico o enunciado de sua própria consistência.

Se nos voltarmos agora para a poesia, veremos que o que caracteriza seu efeito é a mostração das potências da própria língua. Todo poema faz um poder vir à língua, o poder de fixar eternamente o desaparecimento do que se apresenta. Ou de produzir a própria presença como Idéia pela retenção poética de seu desaparecer.

Esse poder da língua é, contudo, precisamente o que o poema não pode denominar. Efetua-o, extraindo-o da música latente da língua, do infinito de seu recurso, da novidade de sua união. Porém, precisamente porque é ao infinito da língua que o poema se dirige de modo a orientar-lhe o seu poder rumo à retenção de um desaparecimento, ele não consegue fixar esse próprio infinito.

Digamos que a língua como potência infinita ordenada à presença é precisamente o inominável da poesia.

O infinito lingüístico é a impotência imanente ao efeito de poder do poema.

Esse ponto de impotência, ou do inominável, é representado por Mallarmé pelo menos de duas maneiras.

Em primeiro lugar, pelo fato de que o efeito do poema supõe uma garantia que ele não constitui nem pode validar poeticamente. Essa garantia é a língua apreendida como ordem ou sintaxe: "Que suporte, escuto, nesses contrastes, à inteligibilidade? É necessária uma garantia — A sintaxe." A sintaxe é, no poema, o poder latente em que o contraste da presença e do desaparecimento (o ser como nada) pode apresentar-se ao inteligível. Mas a sintaxe não é poetizável, por mais que eu exagere sua distorção. Ela opera sem se apresentar.

Em seguida, Mallarmé indica claramente que não poderia haver poema do poema, metapoema. É o sentido do famoso "*ptyx*", esse nome que nada nomina, que é "bibelô abolido de inanidade sonora". Decerto o *ptyx* seria o nome daquilo de que o poema é capaz: fazer surgir da língua um vir à presença anteriormente impossível. Exceto que, justamente, esse nome não é um nome, esse nome não denomina. De modo que o poeta (o Mestre da língua) carrega consigo esse nome falso quando morre:

> Pois foi o Mestre buscar lágrimas no Estige
> Com esse único objeto do qual o Nada se enaltece.*

* Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.

O próprio poema, na medida em que efetua localmente o infinito da língua, permanece inominável para o poema. O poder da língua, o poema, cuja única função é manifestá-la, é impotente para nomeá-la veridicamente.

É também o que Rimbaud quer dizer quando tacha seu empreendimento poético de "loucura". O poema decerto "anota o inexprimível", ou "fixa vertigens". Mas a loucura é acreditar que pode também recuperar e nomear o refúgio profundo e geral dessas anotações, dessas fixações. Pensamento ativo que não consegue nomear sua própria potência, o poema permanece infundado para sempre. É o que, aos olhos de Rimbaud, aparenta-o ao sofisma: "Eu explicava meus sofismas mágicos com a alucinação das palavras."

Desde o início de sua obra, Rimbaud observava, ademais, que existe no poema, concebido subjetivamente, uma irresponsabilidade. O poema é como um poder que atravessa a língua involuntariamente: "azar da madeira que se vê violino", ou "se o cobre desperta clarim, não é absolutamente culpa sua".*

No fundo, para Rimbaud, o pensamento poético tem por inominável esse próprio pensamento *em sua eclosão*, em seu advento. O que é também o advento do infinito na língua como canto, ou sinfonia que enfeitiça a presença: "assisto à eclosão de meu pensamento: fito-o, escuto-o; ataco com o arco: a sinfonia remexe-se nas profundezas, ou surge, de um salto, no palco".

Digamos que o inominável próprio do matema é a consistência da língua, enquanto o inominável próprio do poema é sua potência.

A filosofia vai igualmente colocar-se sob a dupla condição do poema e do matema, tanto do lado de seu poder de veracidade quanto do lado da impotência, do inominável que existe neles.

A filosofia é teoria geral do ser e do acontecimento, como entrelaçados pela verdade. Pois uma verdade é o trabalho *junto* ao ser de um acontecimento desvanecido do qual só resta o nome.

* Tradução literal de "tant pis pour le bois qui se trouve violon" e "se le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute".

A filosofia reconhecerá que toda nominação de um acontecimento, convocando a retenção do que desaparece, toda nominação da presença de acontecimento, é de essência poética.

Ela reconhecerá também que toda fidelidade ao acontecimento, todo trabalho junto ao ser guiado por uma prescrição que nada fundamenta, deve ter um rigor cujo paradigma é matemático, deve submeter-se à disciplina de uma imposição contínua.

Ela conservará, porém, do fato de a consistência ser o inominável do matema, a impossibilidade de uma fundação reflexiva integral, e do fato de todo sistema comportar um ponto de início, uma subtração aos poderes do real. Um ponto realmente não-forçável pelo poder de uma verdade, qualquer que seja.

E de a potência infinita da língua ser o inominável do poema, a filosofia conservará que, por mais forte que possa ser uma interpretação, o sentido que atinge jamais explica a capacidade ao sentido. Ou, que jamais uma verdade pode entregar o sentido do sentido.

Platão bania o poema porque suspeitava que o pensamento poético não podia ser pensamento do pensamento. Quanto a nós, acolheremos o poema, porque nos evita supor que se possa substituir a singularidade de um pensamento pelo pensamento deste pensamento.

Entre a consistência do matema e a potência do poema, esses dois inomináveis, a filosofia desiste de estabelecer os nomes que vedam o que se subtrai. Ela é, nesse sentido, após o poema, após o matema, e sob a condição pensante deles, o pensamento sempre lacunar do múltiplo dos pensamentos.

A filosofia unicamente o é, no entanto, enquanto evita de *julgar* o poema e, principalmente, ainda que por exemplos extraídos deste ou daquele poeta, querendo ministrar-lhe lições políticas. O que significa na maioria das vezes, e é bem nesse sentido que Platão compreendia a lição filosófica dada ao poema, exigir a dissipação de seu mistério, fixar de antemão limites ao poder da língua. O que equivale a forçar o inominável, a "platonizar" contra o poema moderno. E ocorre até mesmo de grandes poetas platonizarem nesse sentido. Darei um exemplo.

3

UM FILÓSOFO FRANCÊS RESPONDE A UM POETA POLONÊS

Há alguns anos, quando os Estados socialistas começaram a ruir, um poeta, um verdadeiro poeta, veio do Leste. Reconhecido pelo seu povo. Reconhecido pelo prêmio que, todos os anos, sob a garantia da neutralidade do Norte, designa solenemente ao mundo seus Grandes Escritores.

Esse poeta quis nos dar uma lição fraternal. Nós, quem? Nós, as pessoas do Ocidente, e mais especificamente os franceses, presos no laço do idioma a nossos poetas mais recentes.

Czeslaw Milosz disse-nos que, desde Mallarmé, estávamos, e o Ocidente conosco, encerrados em um hermetismo sem esperança. Que secáramos a fonte do poema. Que a abstração do filósofo era como uma glaciação do território poético. E que o Leste, armado de seu grande sofrimento, guardião de sua palavra viva, podia nos devolver o caminho de uma poesia cantada por todo um povo.

Ele também nos disse, esse grande polonês, que a poesia do Ocidente sucumbira a um fechamento e a uma opacidade cuja origem era um excesso subjetivo, um esquecimento do mundo e do objeto. E que o poema devia reter e oferecer um conhecimento dedicado à riqueza sem retenção do que se apresenta.

Convidado a dizer o que sentia a respeito daquilo, elaborei este breve tríptico, que dedico a todos os pontos cardeais.

a) Hermetismo

Mallarmé é um poeta hermético? É bastante inútil negar que exista uma superfície enigmática do poema. Mas a que esse enigma nos convida senão à partilha voluntária de sua operação?

Essa idéia é capital: o poema não é nem uma descrição, nem uma expressão. Tampouco é uma pintura comovida da extensão do mundo. O poema é uma operação. O poema nos ensina que o mundo não se apresenta como uma coleção de objetos. O mundo não é aquilo que coloca objeção ao pensamento. É — para as operações do poema — aquilo cuja presença é mais essencial que a objetividade.

Para pensar a presença, é necessário que o poema prepare uma operação oblíqua de captura. Somente essa obliqüidade destituirá a fachada de objetos que compõe o engodo das aparências e da opinião geral. O procedimento oblíquo do poema é o que exige nele entrar, mais do que ser apanhado por ele.

Quando Mallarmé pede que se proceda por termos "alusivos, jamais diretos", trata-se de um imperativo de desobjetivação, para que advenha uma presença que ele denomina de "noção pura". Eis o que escreve Mallarmé: "O momento da Noção de um objeto é, portanto, o momento da reflexão de seu presente puro nele mesmo ou de sua pureza presente." O poema concentra-se na dissolução do objeto em sua pureza presente, é a constituição do momento dessa dissolução. O que se batizou de "hermetismo" não passa do momentâneo do poema, momentâneo só acessível por uma obliqüidade, obliqüidade assinalada pelo enigma. O leitor deve envolver-se no enigma para chegar ao ponto momentâneo da presença. Senão o poema não tem efeito.

Na verdade, só é lícito falar de hermetismo quando há ciência secreta, ou oculta, e necessitamos compreender as chaves de uma interpretação. O poema de Mallarmé não pede que se o interprete, e disso não existe qualquer chave. O poema pede que se entre em sua operação, e o enigma é o pedido em si.

A regra é simples: envolver-se com o poema, não para saber do que fala, mas para pensar no que nele acontece. Como o poema é uma operação, é também um acontecimento. O poema tem lugar. O enigma superficial é a indicação desse ter-lugar, oferece-nos um ter-lugar na língua.

Eu oporia de bom grado a poesia, que é poetização do que se passa, e o poema, que é ele próprio o local onde isso se passa, que é uma passagem do pensamento.

Essa passagem do pensamento, imanente ao poema, é chamada de "transposição" por Mallarmé.

A transposição organiza um desaparecimento, o do poeta: "a obra pura implica o desaparecimento do poeta na elocução". Observemos de passagem como é inexato dizer que determinado poema é subjetivo. Mallarmé quer o contrário, um anonimato radical do sujeito do poema.

A transposição produz, no vazio da linguagem, de forma alguma um objeto, mas uma Idéia. O poema é um "alçar vôo tácito de abstrações". "Alçar vôo" designa seu movimento sensível; "tácito", que toda tagarelice subjetiva é eliminada; "abstração", que surge no final, uma noção pura, a idéia de uma presença. O símbolo dessa idéia será a Constelação, ou o Cisne, ou a Rosa, ou o Túmulo.

A transposição dispõe, enfim, entre o desaparecimento do poeta na elocução e a noção pura, a própria operação, a transposição, o sentido, que agem de forma independente nas vestes do enigma, que é seu pedido. Ou, como diz Mallarmé: "O sentido oculto se move e dispõe, em coro, as folhas."

"Hermetismo" não é um bom termo para designar o seguinte: que o sentido se adquire com o mover do poema, em sua disposição, e não em seu suposto referente; que esse mover opera entre o eclipse do sujeito e a dissipação do objeto; que o que o produz é uma Idéia.

"Hermetismo", manejado como acusação, é a palavra de ordem de uma incompreensão espiritual de nosso tempo. Essa palavra de ordem dissimula uma novidade maior: que o poema é

simultaneamente indiferente ao tema do sujeito e do objeto. A verdadeira relação do poema se estabelece entre o pensamento, que não é de um sujeito, e a presença, que ultrapassa o objeto.

Quanto ao enigma da superfície do poema, ele deveria, de preferência, seduzir nosso desejo de entrar nas operações do poema. Se cedemos nesse desejo, se a obscura cintilação do verso nos repele, é porque deixamos triunfar em nós um outro querer suspeito, no dizer de Mallarmé, o de "exibir as coisas em um imperturbável primeiro plano, como camelôs ativados pela pressão do instante".

b) A quem o poema se dirige?

O poema destina-se, exemplarmente, a nós. Tanto quanto a matemática nos é destinada. Justamente porque nem o poema, nem o matema fazem acepção de pessoas, representam, nas duas extremidades da linguagem, a universalidade mais pura.

É possível que exista uma poesia demagoga, que acredita dirigir-se a todos porque detém a forma sensível das opiniões do momento. E é possível que exista uma matemática abastardada, porque está a serviço das oportunidades do comércio e da técnica. Mas essas são figuras estreitas, que definem as pessoas — aquelas a quem nos dirigimos — por seu alinhamento às circunstâncias. Se definimos as pessoas, igualitariamente, pelo pensamento, e esse é o único sentido assinalável da igualdade mais estrita, então as operações do poema e as deduções da matemática são o paradigma do que se dirige a todos.

Esse "todos" igualitário é chamado de multidão por Mallarmé, e seu famoso Livro inacabado tinha como único destinatário essa multidão.

A Multidão é condição da presença do presente. Mallarmé indica com rigor que sua época está desprovida de presente por motivos que se devem à ausência de uma multidão igualitária: "Não existe Presente, não, não há um presente. Culpa que a Multidão assume."

Se hoje existe, como o veremos, como ainda teremos de ver, uma diferença entre Leste e Oeste quanto ao fundamento do poema, certamente não é ao sofrimento que se deve atribuí-lo, mas a que, de Leipzig a Pequim, a multidão talvez se declare. Essa declaração ou essas declarações, históricas, constituem um presente e talvez modifiquem as condições do poema. Sua operação pode captar o latente da multidão na denominação de um acontecimento. O poema é então possível como ação geral.

Se, como era o caso do Ocidente na triste década de 1980, e como era o caso no tempo de Mallarmé, a multidão não se manifesta, então o poema só é possível na forma do que Mallarmé chama de ação restrita.

A ação restrita não altera de forma alguma que o destinatário do poema seja a multidão igualitária. Mas ela tem por ponto de partida, em vez do acontecimento, sua ausência. É assim, de seu mal, de sua ausência, e não de sua suscitação declarada na multidão, que o poema reúne material para o surgimento de uma constelação. O poeta deve selecionar em uma situação pobre com o que montar a comédia sacrifical de uma grandeza. Suas defecções mais íntimas, seus lugares mais indiferentes, suas alegrias mais breves, a ação restrita exige que ele lhes assuma o teatro, antecipando a Idéia. Ou, como diz soberbamente Mallarmé: "O escritor, de seus males, dragões que acarinhou, ou de um contentamento, deve instituir para si, no texto, o histrião espiritual."

Se há talvez hoje uma diferença entre o Leste e o Ocidente, não é certamente no ponto de chegada, quanto ao destinatário do poema, que é sempre e em toda parte, por direito, a Multidão. É no ponto de partida, nas condições do poema, autorizado, talvez, no Leste, à ação geral, obrigada no momento, no Ocidente, à ação restrita. É tudo o que tenho condições de conceder a Milosz, supondo-se que suas predições políticas se confirmem, o que não é garantido.

Essa distinção afeta menos a idéia que seu material. Separa menos as operações do poema que as dimensões da língua que

essas operações colocam em jogo. Ou, para retomar uma categoria de Michel Deguy, trata-se de saber sobre o que se pode dizer, no âmbito do poema, que isto é como aquilo. O campo de exercício do "como", que dá origem à noção pura, é restrito no Ocidente, e possivelmente generalizado no Leste.

Toda diferença no poema se estabelece, pois, menos como diferença entre as línguas do que como diferença, na língua, entre os registros que, neste ou naquele momento, as operações do poema são capazes de tratar.

c) Paul Celan

É do Leste esse Paul Antschel, nascido em 1920 em Tchernovtsy? É do Ocidente esse Paul Celan, casado com Gisèle de Lestrange, morto em 1970 em Paris, onde vivia desde 1948? É da Europa Central esse poeta de língua alemã? É de outro lugar, ou de toda parte, esse judeu?

O que nos diz esse poeta, o último, acredito de toda uma época do poema, cujo profeta mais distante é Hölderlin, que começa com Mallarmé e Rimbaud, e que inclui sem nenhuma dúvida Trakl, Pessoa e Mandelstam?

Celan nos diz, em primeiro lugar, que um sentido de pensamento para nossa época não pode resultar de um espaço aberto, de uma apreensão do Todo. Nossa época está desorientada e não tem nome geral. É necessário que o poema (tornamos a encontrar o tema da ação restrita) se dobre a uma passagem estreita.

Para que o poema passe pela estreiteza do tempo, deve, no entanto, marcar e romper essa estreiteza por algo frágil e aleatório. Nossa época supõe, para que uma Idéia advenha, um sentido, uma presença, a conjunção, nas operações do poema, da estreiteza entrevista de um ato e da fragilidade ao acaso de uma marca. Ouçamos Celan:

Um sentido sobrevém igualmente
Pela vereda mais estreita,
que fratura
a mais mortal de nossas
marcas erigidas.*

Celan diz-nos em seguida que, por mais estreito e aleatório que seja o caminho, dele sabemos duas coisas:

- Primeiro que, inversamente às declarações da sofística moderna, há um ponto fixo. Tudo não passa de deslocamentos de jogos de linguagem, ou variabilidade imaterial das circunstâncias. O ser e a verdade, mesmo arrancados de qualquer apreensão do Todo, não desvaneceram. Havemos de encontrá-los, precariamente arraigados justo onde o Todo propõe seu nada.
- Em segundo lugar, sabemos que não somos prisioneiros das ligações do mundo. Mais essencialmente, a idéia de ligação, ou de relação, é falaciosa. Uma verdade é des-ligada, e é em direção a esse desligado, em direção a esse ponto local onde uma ligação se desfaz, que o poema opera, rumo à presença.

Ouçamos Celan dizer-nos o que é fixo, o que resiste e perdura, e o arrebatamento rumo ao desligado:

O caniço, que se enraíza aqui, amanhã
ainda resistirá, para onde quer que sejas,
conforme a vontade de tua alma, arrebatado, ao não-ligado.**

Celan ensina-nos, enfim, na conseqüência do domínio do desligado, que aquilo em que uma verdade se apóia não é a consistência, mas a inconsistência. Não se trata de formular juízos corretos, trata-se de produzir o murmúrio do indiscernível.

---

* Un sens survient aussi / par la laie plus étroite, / que fracture / la plus mortelle de nos / marques érigées. (tradução para o francês de Martine Broda)

** Le roseau, qui prend pied ici, demain / tiendra encore, où que tu sois, / au gré de ton âme, emporté, dans le non-lié. (trad. Martine Broda)

O que é decisivo nessa produção de um murmúrio do indiscernível é a inscrição, a escrita, ou, para retomar uma categoria cara a Jean-Claude Milner, a letra. A letra sozinha não discerne, mas efetua.

Eu acrescentaria: há vários tipos de letras. Há, de fato, as pequenas letras do matema, mas também o "mistério nas Letras" do poema; há o que uma política leva ao pé da letra, há as letras que formam cartas de amor.

A letra dirige-se a todos. O saber discerne as coisas e impõe as divisões. A letra, que suporta o murmúrio do indiscernível, é dirigida sem divisão.

Todo sujeito é passível de ser atravessado pela letra, todo sujeito é transliterável. Essa seria minha definição da liberdade no pensamento, liberdade que é igualitária: um pensamento é livre quando é transliterado pelas letrinhas do matema, pelas letras misteriosas do poema, pelo levar as coisas ao pé da letra da política, e pelas letras da carta de amor.

Para ser livre com respeito ao mistério nas letras, que é o poema, basta o leitor se dispor às operações do poema, dispor-se a elas literalmente. É preciso querer sua própria transliteração.

Esse entrelaçamento da inconsistência, do indiscernível, da letra e da vontade, Celan denomina-o assim:

> Sobre as inconsistências
> apoiar-se:
> piparote
> no abismo, nos
> cadernos de rabiscos
> o mundo se põe sussurrar, depende apenas
> de ti.*

* Sur les inconsistances / s'appuyer: / chiquenaude / dans l'abîme, dans les / carnets de gribouillages / le monde se met à bruire, il n'en tient / qu'à toi. (trad. Martine Broda)

O poema formula aqui uma elevada diretriz para o pensamento: que a letra, dirigida universalmente, interrompa qualquer consistência, para que advenha o sussurro de uma verdade do mundo.

Podemos dizer-nos poeticamente uns aos outros: "depende apenas de ti". Tu, eu, convocados às operações do poema, ouvimos o murmúrio do indiscernível.

Mas por onde se reconhece o poema? Nossa sorte é que, como sublinha Mallarmé, a última palavra não é nem do Ocidente, nem do Leste: "Uma época sabe, por obrigação do ofício, da existência do poeta."

Devemos concordar, no entanto, que às vezes tardamos em animar nosso pensamento com essa sorte. Milosz, decerto, também tocava nesse ponto. Todas as línguas recuperaram seu poder em admiráveis poemas, e só é demasiado verdade que nós, franceses, por muito tempo certos de nosso destino imperial, por vezes levamos uns bons anos, ou até alguns séculos, para descobrir isso.

Para homenagear a universalidade do poema nos vários idiomas, direi agora como terminei concebendo a extraordinária importância de um poeta português, e bem mais distante no passado, de um poeta árabe. Mostrarei que, também desses poetas, se *compõem* nosso pensamento, nossa filosofia.

4

UMA TAREFA FILOSÓFICA: SER CONTEMPORÂNEO DE PESSOA

Fernando Pessoa, que morreu em 1935, só se tornou conhecido na França, de maneira um pouco mais ampla, cinqüenta anos depois. Incluo-me nesse atraso escandaloso. Afinal, trata-se de um dos poetas decisivos do século, sobretudo quando se tenta pensá-lo como condição possível da filosofia.

A pergunta pode ser formulada, de fato, da seguinte maneira: a filosofia do século XX, inclusive a dos últimos dez anos, conseguiu, ou soube, colocar-se à altura do empreendimento poético de Fernando Pessoa? Heidegger certamente tentou situar sua especulação sob a tutela pensante de Hölderlin, de Rilke ou de Trakl. Lacoue-Labarthe está envolvido em uma revisão da tentativa heideggeriana, revisão cujo desafio é Hölderlin e da qual Paul Celan é um operador crucial. Eu próprio desejei que a filosofia fosse enfim contemporânea das operações poéticas de Mallarmé. Mas... e Pessoa? Digamos que José Gil empenhou-se não exatamente em inventar filosofemas que pudessem acolher e sustentar a obra de Fernando Pessoa, mas pelo menos em *verificar* uma hipótese: a compatibilidade entre essa obra — mais particularmente a de Álvaro de Campos — e certas proposições filosóficas de Deleuze. Que eu me lembre, Judith Balso foi a única a envolver-se em uma avaliação do conjunto da poesia de Pessoa no que diz respeito à questão da metafísica. Mas ela procede a essa avaliação

no âmbito da própria poesia, e não em um movimento diretamente interno à remodelação das teses de filosofia. Deve-se concluir, portanto, que a filosofia não está, ou não está ainda, no mesmo nível de Fernando Pessoa. Ela não pensa ainda *à altura de Pessoa*.

Evidentemente, há de se perguntar: por que deveria estar? Que "altura" é essa que atribuímos ao poeta português, e quem impõe que se estabeleça como tarefa à filosofia medir-se com relação a ela? Responderemos por um desvio que implica a categoria de modernidade. Defenderemos que a linha de pensamento singular desenvolvida por Fernando Pessoa é tal que nenhuma das figuras estabelecidas da modernidade filosófica está apta a sustentar sua tensão.

Tome-se como definição provisória da modernidade filosófica a palavra de ordem de Nietzsche, assumida por Deleuze: derrubada do platonismo. Digamos com Nietzsche que todo o esforço do século é "curar a doença Platão".

Não há dúvida de que essa palavra de ordem estabelece as bases de uma convergência das tendências heteróclitas da filosofia contemporânea. O antiplatonismo é, no sentido estrito, o *lugar-comum* de nossa época.

Em primeiro lugar, ele é central na linha de pensamento dos filósofos da vida, ou do poder do virtual, do próprio Nietzsche a Deleuze, passando por Bergson. Para esses pensadores, a idealidade transcendente do conceito é dirigida contra a imanência criadora da vida: a eternidade do verdadeiro é uma ficção mortífera, que separa cada sendo daquilo que é capaz segundo sua própria diferenciação energética.

O antiplatonismo é, contudo, igualmente ativo na tendência oposta, a das filosofias gramaticistas e da linguagem, todo esse vasto aparato analítico marcado por nomes como Wittgenstein, Carnap ou Quine. Para essa corrente, a suposição platônica da existência efetiva das idealidades e da necessidade de uma intuição intelectual ao princípio de qualquer conhecimento é puro contra-senso. Pois o "há" em geral só é composto de dados sensíveis (dimensão

empirista) e da organização desses dados por esse verdadeiro operador transcendental sem sujeito que é a estrutura da linguagem (dimensão lógica).

Sabe-se, ademais, que Heidegger e toda a corrente hermenêutica que o reivindica vêem na operação platônica, que impõe ao pensamento do ser o recorte primeiro da Idéia, o começo do esquecimento do ser, o envio do que há de niilista na metafísica, em último lugar. A Idéia já é recobrimento da eclosão do sentido do ser pela supremacia técnica do sendo, tal como disposto e arrazoado por um entendimento matemático.

Os próprios marxistas ortodoxos não nutriam nenhuma estima por Platão, tratado indulgentemente pelo dicionário da Academia das Ciências da finada URSS como ideólogo dos proprietários de escravos. Para eles, Platão encontrava-se na origem da tendência idealista na filosofia, e preferiam de longe Aristóteles, mais sensível à experiência, mais propenso ao exame pragmático das sociedades políticas.

Os antimarxistas obstinados dos anos 1970 e 1980, os adeptos da filosofia política democrática e ética, os "novos filósofos", como Glucksmann, esses viam em Platão — que quer submeter a anarquia democrática ao imperativo da transcendência do Bem, pela intervenção despótica do rei-filósofo — o típico mestre-pensador totalitário.

Isso mostra até que ponto, qualquer que seja a direção onde a modernidade filosófica procura suas referências, encontrar-se-á sempre o estigma obrigatório da "derrubada de Platão".

Nossa questão relativa a Pessoa torna-se, então, a seguinte: o que ocorre com o platonismo, em suas diferentes acepções, em sua obra poética? Ou, mais precisamente: a organização da poesia como pensamento em Pessoa é moderna considerando-se a derrubada do platonismo?

Lembremos que uma singularidade fundamental da poesia de Fernando Pessoa é que ela propõe as obras completas de quatro poetas, e não de um só. É o famoso dispositivo da heteronímia.

Sob os nomes de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Pessoa-ele-mesmo, dispomos de quatro conjuntos de poemas que, embora escritos pela mesma mão, são tão diferentes quanto aos motivos dominantes e ao compromisso de linguagem, que compõem por si só uma configuração artística completa.

Dir-se-á, então, que a heteronímia poética é uma inflexão singular do antiplatonismo e que é nesse sentido que participa de nossa modernidade?

Nossa resposta será não. Se Fernando Pessoa representa, para a filosofia, um desafio singular, se sua modernidade ainda está *mais à nossa frente*, e, sob certos aspectos, ainda se encontra inexplorada, isso ocorre porque *seu pensamento-poema abre um caminho que consegue não ser nem platônico, nem antiplatônico.* Pessoa define poeticamente, sem que até hoje a filosofia lhe tenha dado o devido valor, um local de pensamento propriamente *subtraído* da palavra de ordem unânime da derrubada do platonismo.

Um primeiro exame parece mostrar, contudo, que Pessoa é antes transversal a todas as tendências do antiplatonismo do século, que ele as atravessou, ou antecipou-as.

Encontra-se no heterônimo Álvaro de Campos, sobretudo nas principais odes, e isso é o que autoriza a hipótese de Gil, a aparência de um vitalismo desenfreado. A exasperação da sensação parece ser o procedimento fundamental da investigação poética, e a exposição do corpo a seu desmembramento multiforme evoca a identidade virtual do desejo e da intuição. Uma idéia genial de Campos é também mostrar que a oposição clássica do maquinismo e do impulso vital é bem relativa. Campos é o poeta do maquinismo moderno e das grandes metrópoles, ou da atividade comercial, bancária, usineira, concebidos como dispositivos de criação, como analogias naturais. Bem antes de Deleuze, ele pensa que há no desejo uma espécie de univocidade maquinal, cuja energia o poema deve captar sem sublimá-la ou idealizá-la, nem tampouco dispersá-la em um equívoco ambíguo, mas nela apreender diretamente os fluxos e os cortes qual uma espécie de furor do ser.

Já, afinal, a escolha do poema como vecção lingüística do pensamento não é intrinsecamente antiplatônica? Pois, tal como o utiliza, Pessoa instala o poema nos procedimentos de uma lógica distendida, ou invertida, que não parece compatível com a *clareza* da dialética idealista. Assim, como mostrou Jakobson em belíssimo artigo, o emprego sistemático do oxímoro desequilibra todas as atribuições predicativas. Como chegar à Idéia se quase qualquer termo pode receber quase qualquer predicado na forte coerência do poema, principalmente aquele que tem com o termo que afeta unicamente uma relação de contraconveniência? Da mesma maneira, Pessoa é o inventor de um uso quase labiríntico da negação, que se distribui ao longo do verso de tal maneira que jamais se tem certeza de poder *fixar* o termo negado. Pode-se dizer que há, bem ao contrário do uso estritamente dialético da negação em Mallarmé, uma *negação flutuante*, destinada a impregnar o poema com um equívoco constante entre a afirmação e a negação, ou, antes, com uma espécie muito reconhecível de reticência afirmativa, que autoriza finalmente que as mais retumbantes manifestações da força do ser sejam corroídas pelas mais insistentes retratações do sujeito. Pessoa produz assim uma subversão poética do princípio da não-contradição. Mas também, especialmente nos poemas de Pessoa-ele-mesmo por ele mesmo, recusa o princípio do terceiro excluído. O encaminhamento do poema é de fato diagonal, aquilo de que ele trata não é nem cortina de chuva, nem catedral; nem a coisa nua, nem seu reflexo; nem o enxergar direto na luz, nem a opacidade de um vidro. O poema está então aí para criar esse "nem, nem", e sugerir que é *outra coisa ainda*, que qualquer oposição do tipo sim/não deixa escapar.

Como seria platônico esse poeta que inventa uma lógica não clássica, uma negação fugidia, uma diagonal do ser, uma inseparabilidade dos predicados?

Ademais, seria possível sustentar que, ao mesmo tempo, ou quase, que Wittgenstein (que ele ignora), Fernando Pessoa propõe

a forma mais radical possível de identificação entre o pensamento e os jogos de linguagem. Pois o que é a heteronímia? Jamais esqueçamos que sua materialidade não é da ordem do projeto ou da Idéia. É *entregue* à escrita, à diversidade efetiva dos poemas. Como diz Judith Balso, a heteronímia existe em primeiro lugar não em poetas, mas em poemas. A partir de então trata-se de fazer existir de fato jogos poéticos díspares, com regras próprias e coerência interna irredutível. E podemos defender que por sua vez essas regras são códigos emprestados, de modo que haveria algo como uma composição pós-moderna do jogo do heterônimo. Não é Alberto Caeiro resultado do trabalho equívoco entre verso e prosa, tal como já queria Baudelaire? Não escreve ele "faço prosa com meus versos"? Existe nas odes de Álvaro de Campos uma espécie de Whitman falso, e, nas de Ricardo Reis, como nas colunatas do arquiteto Bofill, um falso antigo assumido. Essa combinação de jogos irredutíveis e de *mímesis* em *trompe-l'œil* não é o cúmulo do antiplatonismo?

Ademais, como Heidegger, Pessoa propõe um passo atrás pré-socrático. A afinidade entre Alberto Caeiro e Parmênides não deixa dúvidas. Pois o que Caeiro estabelece como dever do poema é restituir uma identidade do ser anterior a qualquer organização subjetiva do pensamento. A palavra de ordem que se encontra em um de seus poemas — "não precisar de um corredor do pensamento" — equivale a um "deixar-ser" totalmente comparável à crítica heideggeriana do motivo cartesiano da subjetividade. A função da tautologia (uma árvore é uma árvore e nada além de uma árvore, etc.) é poetizar a *vinda* imediata da Coisa sem que seja preciso passar pelos protocolos, sempre críticos ou negativos, de sua apreensão cognitiva. É justamente o que Caeiro chama de uma metafísica do não-pensamento, no fundo muito próxima da tese de Parmênides, segundo a qual o pensamento nada mais é do que o próprio ser. É o mesmo que dizer que Alberto Caeiro dirige toda a sua poesia contra a idéia platônica como mediação do conhecer.

E, finalmente, se é verdade que Pessoa é tudo menos socialista ou marxista, não é menos verdade que sua poesia é uma crítica poderosa da idealização. Essa crítica é explícita em Caeiro, que não cessa de zombar dos que vêem na lua no céu outra coisa que não a lua no céu, os "poetas doentes". Mas devemos ser sensíveis, na obra inteira de Pessoa, a um materialismo poético muito particular. Embora seja um grande mestre da imagem surpreendente, esse poeta é reconhecido à primeira leitura por uma espécie de clareza quase seca do dizer poético. É porque, além disso, ele consegue integrar no próprio encanto poético uma dose excepcional de abstração. Digamos que, constantemente preocupado com que o poema só diga exatamente o que diz, Pessoa propõe-nos uma poesia *sem aura*. Jamais se deve procurar em sua ressonância, em sua vibração lateral, e sim na exatidão literal, o devir do pensamento-poema. O poema de Pessoa não procura seduzir ou sugerir. Por mais complexa que seja sua organização, ele é para si mesmo, de maneira cerrada e compacta, sua própria verdade. Digamos que, contra Platão, Pessoa parece dizer-nos que a escrita não é uma reminiscência obscura, sempre imperfeita, de um alhures ideal. Que, ao contrário, ela é *o próprio pensamento*, tal qual. De modo que a sentença materialista de Caeiro "ser uma cousa é não ser suscetível de interpretação" generaliza-se em todos os heterônimos: um poema é uma rede material de operações, um poema é o que jamais deve ser interpretado.

Fernando Pessoa, portanto, poeta *completo* do antiplatonismo? Não é essa a minha leitura, de forma alguma. Pois os sinais aparentes de um percurso, pelo poeta, de todas as posturas antiplatônicas do século não conseguiriam dissimular um face a face com Platão, nem que a vontade *fundadora* de Pessoa está bem mais próxima do platonismo do que das desconstruções gramaticais de que nossa época se vangloria. Daremos algumas provas dessa orientação.

1. Um sinal quase infalível pelo qual se reconhece o espírito platônico é a promoção do paradigma matemático, tanto no que diz respeito ao pensamento do ser quanto no que depende dos arcanos do verdadeiro. Ora, Pessoa estabelece explicitamente para si o projeto de dispor o poema à apropriação da matemática do ser. Ou melhor: afirma a identidade fundamental da verdade matemática e da beleza artística, pois "o binômio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo". E quando ele acrescenta que o problema é que poucas pessoas conhecem essa identidade, engaja o poema nessa *instrução* platônica essencial: conduzir o pensamento ignorante rumo à certeza imanente de uma reciprocidade ontológica entre o verdadeiro e o belo.

Conseqüentemente, pode-se dizer do projeto de pensamento de poema de Pessoa: o que é uma metafísica moderna? Mesmo que esse projeto assuma a forma paradoxal, cujos desvios infinitamente sutis Judith Balso explora, de uma "metafísica sem metafísica". Mas, afinal de contas, em seu litígio com os pré-socráticos, Platão também não desejava edificar uma metafísica subtraída da metafísica, ou seja, da primazia da física, da natureza?

Sustentemos que a sintaxe de Fernando Pessoa seja o instrumento de tal projeto. Pois há nesse poeta, como sob as imagens e as metáforas, uma *maquinação sintática* constante, cuja complexidade proíbe que o domínio sensível e a emoção natural permaneçam soberanas. Sob esse aspecto, de qualquer forma, Pessoa assemelha-se a Mallarmé: muitas vezes, a frase deve ser reconstruída, lida uma segunda vez, para que a Idéia atravesse e transcenda a imagem aparente. Porque Pessoa quer dotar a língua, por mais variada, surpreendente e sugestiva que seja, de uma *exatidão* subterrânea, que não hesitaremos em declarar algébrica, e nesse ponto comparável à aliança, nos diálogos de Platão, de um encanto singular, de uma sedução literária constante e de uma dureza argumentativa implacável.

2. Mais platônica ainda é o que poderíamos chamar de base ontológica arquetípica do recurso ao visível. Pois esse recurso não

nos deixa ignorar jamais que, definitivamente, não são de singularidades sensíveis que se fala no poema, mas de seu tipo, de seu ontotipo. Esse ponto é desenvolvido de maneira grandiosa no início de "Ode marítima", um dos maiores poemas de Álvaro de Campos (e de todo o século), quando o cais real e presente manifesta que ele é o Grande Cais intrínseco. Ele está onipresente em todos os heterônimos e também no livro em prosa do "semi-heterônimo" Bernardo Soares, o doravante muito conhecido *Livro do desassossego*: a chuva, a máquina, a árvore, a sombra, a passante são aí poetizados por meios bem variados na constante direção da Chuva, da Máquina, da Árvore, da Sombra, da Passante. Mesmo o sorriso do dono da tabacaria, no final de um outro poema famoso de Álvaro de Campos, só ocorre em direção a um Sorriso Eterno. E a força do poema é de jamais separar essa direção da presença, eventualmente minúscula, que é a sua origem. A Idéia não é separada da coisa, não é transcendente. Mas tampouco é, como para Aristóteles, uma forma que prescreve e ordena uma matéria. O que o poema declara é que *as coisas são idênticas à sua Idéia.* É por isso que a nominação do visível completa-se como percurso de uma rede de tipos de seres, percurso do qual a sintaxe é o fio condutor. Exatamente como a dialética platônica conduz-nos ao ponto em que o pensamento da coisa e a intuição da Idéia são inseparáveis.

3. A própria heteronímia, concebida como dispositivo de pensamento, e não como drama subjetivo, compõe uma espécie de lugar ideal, onde as correlações e as disjunções entre figuras evocam as relações entre os "gêneros supremos" no *Sofista* de Platão. Se, como é possível fazer, identifica-se Caeiro à figura do mesmo, vê-se de imediato que Campos é exigido como figura do outro. Se Álvaro de Campos como alteridade de si fugidia e dolorosa, exposição à fragmentação e à polimorfia, é identificado ao informe, ou à "causa errante" do *Timeu*, vê-se que ele pede Ricardo Reis como autoridade severa da forma. Quando se identifica Pessoa-ele-mesmo como poeta da equivocidade, do intervalo, do que não é nem ser nem não ser, compreende-se que seja o único a não ser o discípulo

de Alberto Caeiro, o qual exige do poema a mais rigorosa univocidade. E se Alberto Caeiro, pré-socrático moderno, assume o reino do finito, é porque Álvaro de Campos fará a energia do poema fugir ao infinito. Assim, *a heteronímia é uma imagem possível do lugar inteligível*, dessa composição do pensamento no jogo alternado de suas próprias categorias.

4. Mesmo o projeto político de Pessoa assemelha-se ao que Platão expõe na *República*. Pessoa de fato escreveu uma coletânea intitulada *Mensagem*, consagrada ao destino de Portugal. Ora, não se trata, na realidade, nesses poemas, nem de um programa adaptado às questões circunstanciais da vida portuguesa, nem de um exame dos princípios gerais da filosofia política. Trata-se de uma reconstrução ideal, a partir de uma sistemática dos símbolos. Da mesma forma que Platão quer fixar idealmente a organização e a legitimidade de *uma* cidade grega universalizável, determinada, embora inexistente, Pessoa quer suscitar poeticamente a idéia precisa de um Portugal ao mesmo tempo singular (pela retomada de sua história, vangloriando-a) e universal (pelo anúncio de sua capacidade ideal de ser o nome de um "Quinto Império"). E, da mesma forma como Platão tempera a solidez ideal de sua reconstrução com a indicação de um ponto de fuga (a corrupção da cidade justa é inevitável, pois o esquecimento do Número que a fundou acarretará a supremacia demagógica da ginástica com relação ao ensino das artes), Pessoa, suspendendo o devir de sua idéia nacional poética ao acaso do retorno do rei oculto, envolve todo o seu empreendimento, aliás fortemente arquitetado, na bruma e no enigma.

Deve-se então concluir por uma espécie de platonismo de Fernando Pessoa? Não mais do que se deve subsumi-lo sob o antiplatonismo do século. A modernidade de Pessoa é de colocar em dúvida a pertinência da oposição platonismo/antiplatonismo: a tarefa do pensamento-poema não é nem a vassalagem ao platonismo, nem a sua derrubada.

E é o que nós, filósofos, ainda não compreendemos inteiramente. Daí não pensarmos ainda à altura de Pessoa. O que significaria: admitir a coextensão do sensível e da Idéia, *mas* nada conceder à transcendência do Uno. Pensar que só há singularidades múltiplas, *mas* nada extrair delas que se pareça com empirismo.

É a esse *atraso* com relação a Fernando Pessoa que podemos atribuir o sentimento muito estranho que sentimos ao lê-lo, e que vem a ser que *ele basta a si mesmo*. Quando começamos com Pessoa, convencemo-nos depressa de que somos seus prisioneiros para sempre, que é inútil ler outros livros, que *tudo está ali*.

É claro que se pode a princípio imaginar que essa convicção se deve à heteronímia. Mais do que escrever uma obra, Fernando Pessoa exibiu toda uma literatura, uma configuração literária em que todas as oposições, todos os problemas do pensamento do século vêm se inscrever. No que ultrapassou muito o projeto mallarmeano do Livro. Pois a fraqueza desse projeto foi manter a soberania do Uno, do autor, mesmo que esse autor se ausentasse do Livro até se tornar anônimo. O anonimato de Mallarmé permanece prisioneiro da transcendência do autor. Os heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa-ele-mesmo, Bernardo Soares) opõem-se ao anônimo, por não pretenderem nem ao Uno, nem ao Todo, mas instalam originariamente a contingência do múltiplo. Daí comporem, melhor que o Livro, um universo. Pois o universo real é ao mesmo tempo múltiplo, contingente e intotalizável.

De modo ainda mais profundo, nossa captura mental por Pessoa resulta, contudo, de a filosofia não ter absolutamente esgotado sua modernidade. De modo que lemos esse poeta e não conseguimos dele nos desligar, ainda que nele descobrimos um imperativo ao qual ainda não sabemos como nos submeter: enveredar pelo caminho que dispõe, entre Platão e o anti-Platão, no espaço que o poeta abriu para nós, uma verdadeira filosofia do múltiplo, do vazio, do infinito. Uma filosofia que faça afirmativamente justiça a esse mundo que os deuses abandonaram para sempre.

5

UMA DIALÉTICA POÉTICA: LABÎD BEN RABI'A E MALLARMÉ

Não acredito muito na literatura comparada. Mas acredito na universalidade dos grandes poemas, mesmo oferecidos na aproximação quase sempre desastrosa que é a tradução. E a "comparação" pode ser uma espécie de verificação experimental dessa universalidade.

Minha comparação diz respeito a um poema de língua árabe e um de língua francesa. Ela impõe-se a mim desde que descobri o poema árabe, tarde, tarde demais, pelas razões que mencionei. Esses dois poemas revelam-me uma proximidade no pensamento, como que reanimada e ao mesmo tempo abafada pela imensidão de um afastamento.

O poema de língua francesa é *Coup de dés* [*Um lance de dados*], de Mallarmé. Lembremos que nesse poema se vê, em uma superfície marítima anônima, um velho Mestre agitar irrisoriamente a mão, que contém os dados, e hesitar por tanto tempo antes de lançá-los que parece submergir sem ter tomado uma decisão sobre o seu gesto. Diz, então, Mallarmé:

> Nada, da memorável crise onde o acontecimento se realizou em vista de todo resultado nada humano, terá acontecido (uma elevação ordinária verte a ausência) que não o lugar, marulho

inferior qualquer como para dispersar o ato vazio abruptamente
que senão por sua mentira fundaria a perdição nessas paragens do vago em que toda realidade se dissolve.*

E, no entanto, na última página, surge no céu uma Constelação, que é como o número celeste daquilo de que jamais terá havido determinação aqui embaixo.

O poema de língua árabe é uma das grandes odes ditas pré-islâmicas, uma *mu'allaqa* atribuída a Labîd ben Rabi'a, que me chega na tradução para o francês de André Miquel. Esse poema também nasce da constatação de uma aniquilação radical. Desde o primeiro verso, proclama: "Erradicados, acampamentos de um dia e de sempre." O poema nasce do fato de que ao retornar ao acampamento, o advinho só encontra a volta do deserto. Aqui, também, a nudez do lugar parece ter engolido toda a existência, real e simbólica, que supostamente deveria povoá-la. "Vestígios! Todos fugiram! Vazia, deixada só, a terra!", diz o poeta. Ou ainda: "Lugares outrora plenos, lugares nus, abandonados pela manhã, / Fossos inúteis, estopas largadas."

Por uma dialética muito sutil que não reconstituirei aqui, em que os animais do deserto desempenham um papel metafórico central, o poema encaminha-se, porém, para o elogio da linhagem, do clã, e suscitará, no final, como aquilo a que estava destinado o vazio inicial, a figura do mestre da escolha, e da lei:

Ainda se vêem os clãs reunidos confiarem-se
A um de nós, que decide e impõe seus pontos de vista.
Ele garante o direito aos da tribo,
Distribui, diminui ou aumenta, é o único mestre

* Rien, de la mémorable crise où se fût l'événement accompli en vue de tout résultat nul humain, n'aura eu lieu (une élévation ordinaire verse l'absence) que le lieu, inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide abruptement qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout.

Das escolhas. Bom, incitando todos os outros a sê-lo,
Clemente, ele colhe as virtudes mais raras.*

Assim, em Mallarmé, nota-se a impossibilidade de o mestre fazer uma escolha; há o fato de que, segundo o poema, "O Mestre hesita, cadáver pelo braço afastado do segredo que detém, antes de jogar como maníaco perfeito a partida em nome das ondas." E é dessa hesitação que resulta a princípio a ameaça de que nada teve lugar a não ser o lugar, depois o número estelar.

Para Labîd ben Rabi'a, é do lugar nu que se parte, da ausência, do completo desaparecimento desértico. E dali se extrai o recurso de evocar um mestre cuja virtude é a escolha justa, a decisão aceitável por todos.

Esses poemas são separados por treze séculos: seu contexto é, para o primeiro, o salão burguês da França imperial, para o outro, o nomadismo das grandes civilizações do deserto da Arábia. Suas línguas não são de mesma ascendência, mesmo longínqua. O afastamento é quase sem conceito.

E ainda assim! Admitamos por um instante que, para Mallarmé, a Constelação que surge imprevisivelmente após o naufrágio do mestre seja um símbolo do que ele chama da Idéia, ou a verdade; admitamos também a existência de um mestre justo, que saiba, diz o poeta, dar segurança aos humanos, fazer abundar e perdurar a parcela de todos, "construir para nós uma casa altaneira", sim, admitamos também que é de um tal mestre que um povo é capaz, certamente, de justiça e de verdade. Então, vemos que os dois poemas, em e por seu afastamento incomensurável, falam-nos um e outro de uma única e singular questão: quais as relações do lugar, do mestre e da verdade? Por que é necessário o lugar ser o lugar de uma ausência, ou o lugar nu, que só é o ter-lugar do

* Toujours on voit les clans assemblés s'en remettre / A l'un de nous, qui tranche et impose ses vues. / Il assure leur droit à ceux de la tribu, / Répartit, diminue ou augmente, est seul maître / Des choix. Bon, incitant tous les autres à l'être, / Clément, il fait moisson des plus rares vertus.

lugar, para que possa ser pronunciado o ajustamento exato da justiça, ou da verdade, e do destino do mestre que a sustenta?

O poema do nômade diante do acampamento suprimido e o do letrado ocidental que constrói a quimera de um eterno lance de dados sobre o Oceano sobrepujam seu imenso afastamento no ponto da questão que os obseda: o mestre da verdade deve atravessar a defecção do lugar para o qual, ou a partir do qual, há verdade. Deve apostar o poema o mais próximo de uma revanche absoluta da indiferença do universo. Ele só pode dar chance poética a uma verdade onde talvez haja apenas deserto, onde haja apenas abismo. Onde nada teve nem terá lugar. É o mesmo que dizer que o mestre deve arriscar o poema exatamente onde o expediente do poema parece ter desaparecido. É o que a ode de Labîd ben Rabi'a diz com extraordinária precisão. Nele se compara, de fato, o acampamento desaparecido a uma "escrita erodida no segredo da pedra". Nele se estabelece uma correspondência direta entre os últimos vestígios do acampamento e um texto escrito na areia:

> Do campo resta um desenho desnudado pelas águas,
> Como um texto cujas linhas a pena reavivou.*

O poeta chega a declarar que o apelo poético em direção à ausência não pode realmente encontrar sua linguagem:

> Para que chamar
> Uma eternidade surda, de linguagem indistinta?**

Fica portanto completamente claro que a experiência do lugar nu e da ausência é ao mesmo tempo a de um desvanecimento provável do texto ou do poema. A chuva e a areia vão dissolver e rasurar tudo.

* Du camp reste un dessin mis à nu par les eaux, / Comme un texte où la plume a ravivé les lignes.

** A quoi bon appeler / Une éternité sourde, au langage indistinct?

Em termos bem próximos, Mallarmé evoca, porém, "essas paragens do vago onde toda realidade se dissolve" e, tratando-se do mestre, a quase certeza de um "naufrágio direto do homem, sem nau, em qualquer lugar vão".

Nossa questão conjunta fica então mais precisa: se a defecção do lugar é o mesmo que a defecção da linguagem, qual a experiência paradoxal que liga a essa defecção o par poético do mestre e da verdade?

A ode árabe e o poema francês fornecem-nos, certamente, duas versões ou duas articulações dessa questão.

Para Labîd ben Rabi'a, a experiência desértica do acampamento suprimido e da língua impotente conduz à restituição do mestre, à sua suscitação, poder-se-ia quase dizer. Conduz a ela em dois tempos. Em primeiro lugar, um tempo nostálgico, que se baseia na figura da Mulher, único devaneio à altura ao mesmo tempo da ausência e dos vestígios que a areia e a chuva apagam como a um texto.

> Tua nostalgia revê as mulheres que se vão,
> Os palanquins, abrigos de algodão, as tapeçarias
> Que lá estalam, os finos galões
> Sobre o berço de madeira que de sombra se envolve.*

Em um segundo tempo, uma longa reconstituição de energia transita pela evocação dos animais de carreira do nômade, camela ou jumento, e das feras com as quais se parecem, lobos e leões. É como se, a partir dessa energia evocada, se compusesse o brasão da tribo.

Ao centro desse brasão virão o mestre e a justiça. O encaminhamento poético do pensamento faz-se do vazio à nostalgia desejante, do desejo à energia do movimento, da energia ao brasão, e do brasão ao senhor. Esse pensamento coloca a princípio

* Ta nostalgie revoit les femmes qui s'en vont, / Les palanquins, abris de coton, les tentures / Qui claquent là-dessus, les fines chamarrures / Sur le berceau de bois qui d'ombre s'enveloppe.

no Aberto a retirada de todas as coisas, mas abre a própria retirada, porque, evocadas segundo sua ausência, as coisas têm uma energia poética sem precedente, e o mestre vem selar essa energia liberada. A verdade é, então, o que um desejo pode exaltar quando ele habitou e investiu a angústia do desaparecimento.

O tema de Mallarmé articula a questão de outra maneira. O lugar vazio é assombrado pelos vestígios de um naufrágio, e o próprio mestre já foi quase engolido. Não é, como na ode, uma testemunha debruçada sobre a ausência; é tomado ou capturado pelo desaparecimento. Como eu disse, ele hesita em lançar os dados, faz o gesto e o não-gesto equivalerem-se. E então surge a Verdade, como um lance de dados ideal inscrito no céu noturno. Decerto dever-se-ia dizer: é a retirada de todas as coisas que é primordial, inclusive a do mestre. Para que advenha o Aberto, é necessário que a retirada seja de tal forma que agir ou não agir, lançar os dados ou não, sejam disposições equivalentes. O que é exatamente a anulação de qualquer domínio, pois, como diz a ode de maneira exemplar, um mestre é aquele que é o único mestre da escolha. Para Mallarmé, a função do mestre é fazer a escolha e a não-escolha equivalerem-se. Então suporta até o fim a nudez do local. E sobrevém a verdade, totalmente anônima, sobre o lugar desertado.

Para recapitular, seria possível pensar o seguinte:

1. Só há verdade possível sob a condição de uma travessia do lugar da verdade como lugar nulo, abandonado, desértico. Toda verdade corre o risco de que só haja o lugar indiferente, a areia, a chuva, o oceano, o abismo.

2. O sujeito do dizer poético é o sujeito dessa experiência ou desse risco.

3. Pode ser ou sua testemunha, sendo aquele que volta ao lugar onde tudo desapareceu, ou um sobrevivente transitório da supressão.

4. Se for testemunha, ele obrigará a língua a animar-se a partir do vazio, a partir de sua própria impotência, até suscitar a figura intensa do mestre que ele assim se terá tornado.

5. Se for sobrevivente, esforçar-se-á para fazer que a ação e a não-ação sejam impossíveis de serem decididas, ou, ainda, para fazer que, nele, o ser seja estritamente idêntico ao não-ser. Então a Idéia virá, anônima.

6. Aparentemente, portanto, há duas respostas possíveis para nossa questão relativa à ligação do lugar, do mestre e da verdade.

- Ou a verdade resulta do fato de o lugar, experiência do vazio e da ausência, suscitar nostalgicamente, e depois ativamente, a ficção de um mestre que é capaz da verdade.
- Ou a verdade resulta de o mestre ter desaparecido no anonimato do lugar vazio e ter, em suma, se sacrificado para que exista a verdade.

No primeiro caso, o vazio do lugar, a experiência da angústia criam uma conjunção do mestre e da verdade.

No segundo, o vazio do lugar cria uma disjunção do mestre e da verdade: o mestre desaparece no abismo, e a verdade, absolutamente impessoal, surge como acima desse desaparecimento.

Seria possível dizer que a força do segundo caminho, o de Mallarmé, é justamente separar a verdade de qualquer particularidade do mestre. Para falar como na psicanálise, é uma verdade sem transferência.

Ela comporta, porém, uma dupla fraqueza.

- Uma fraqueza subjetiva, pois se trata de uma doutrina do sacrifício. O mestre permanece, em suma, cristão, e deve desaparecer para que surja a verdade. Mas um senhor sacrifical é o que nos convém?
- Uma fraqueza ontológica, porque há finalmente duas cenas, dois registros do ser. Há o lugar oceânico abissal e neutro, onde o gesto do mestre naufraga. E há, acima, o céu, onde surge a Constelação, e que é, diz Mallarmé, "talvez em altitude, tão longe quanto um local fundindo-se com o além". Em outras palavras, Mallarmé mantém um dualismo ontológico e uma espécie de transcendência platônica da verdade.

Tratando-se do poema de Labîd ben Rabi'a, forças e fraquezas filosóficas distribuem-se de uma forma completamente diferente.

A grande força é manter estritamente um princípio de imanência. O expediente de suscitação do mestre bem no centro do brasão é constituído poeticamente a partir do vazio do lugar. É como uma maneira de desdobrar essa "escrita desgastada", esse "texto cujas linhas a pena reavivou", que o poeta experimenta quando volta ao acampamento abandonado. Jamais teremos uma segunda cena, um outro registro do ser. Jamais teremos uma exterioridade transcendente. Até o mestre é, diz o poema, "um de nós", ele não está além, não é a Constelação de Mallarmé.

Por outro lado, esse mestre não é de forma alguma sacrifical ou paleocristão. Ao contrário, ele está estabelecido na justa medida das qualidades terrestres. É bondade e clemência; ou melhor, ele "organiza os dons da natureza"; harmoniza-se, portanto, com essa doação. O mestre que a ode suscita, por ser um mestre imanente, nomeia a concordância comedida da natureza e da lei.

Mas a dificuldade é que a verdade permanece cativa da figura do mestre, não se deixa separar dele. A felicidade da verdade é uma única e mesma coisa que a obediência ao mestre. Como diz o poema: "Seja feliz com os favores do mestre soberano!" Mas é possível ser feliz com aquilo que nos é distribuído segundo uma soberania? Em todo caso, a verdade permanece ligada aqui à transferência ao mestre.

E chegamos ao fulcro de nosso problema.

Estamos sendo convocados a alguma escolha radical entre duas orientações do pensamento? Uma, separando verdade e domínio, exigiria a transcendência e o sacrifício. Poder-se-ia aí querer a verdade sem amar o mestre, mas esse querer inscrever-se-ia além da Terra, em um lugar ligado à morte. A outra não exigiria de nós nem sacrifício, nem transcendência, mas à custa de uma conjunção inelutável entre verdade e domínio. Nelas, seria possível amar a verdade sem deixar a Terra e sem nada ceder à morte. Mas seria preciso amar o mestre de maneira incondicional.

É exatamente essa escolha e a impossibilidade dessa escolha que chamo, de minha parte, de modernidade.

Temos, por um lado, o universo da ciência, não em sua singularidade pensante, mas no poder de sua organização financeira e técnica. Esse universo dispõe uma verdade anônima, completamente separada de qualquer figura pessoal do mestre. Só que a verdade, organizada socialmente pelo capitalismo moderno, exige o sacrifício da Terra. Essa verdade é, para a massa das consciências, completamente estranha e exterior. Todos conhecem seus efeitos, mas ninguém domina sua origem. A ciência, em sua organização capitalista e técnica, é um poder transcendente, ao qual é preciso sacrificar o tempo e o espaço.

Certamente, a organização financeira e técnica da ciência é acompanhada pela democracia moderna. Mas o que é a democracia moderna? É unicamente o seguinte: ninguém é obrigado a amar um mestre. Não é obrigatório, por exemplo, eu gostar de Chirac ou de Jospin. Na verdade, ninguém gosta deles, todos zombam deles publicamente. É isso, a democracia. Mas, por outro lado, devo obedecer lealmente à organização capitalista e técnica da ciência. As leis do mercado e da mercadoria, as leis da circulação dos capitais são um poder impessoal que não nos deixa nenhuma perspectiva, nenhuma escolha verdadeira. Só existe uma política, uma política única. Como o mestre de Mallarmé, devo sacrificar todo domínio de escolha para que a verdade científica, em sua socialização técnica e capitalista, siga seu curso transcendente.

Por outro lado, por toda parte em que se rejeita essa modernidade científica, capitalista e democrática, deve haver um mestre, e é obrigatório gostar dele. Isso esteve no centro do grande empreendimento marxista e comunista. Ela quis romper a organização capitalista da ciência. Quis que a verdade científica fosse imanente, dominada por todos, distribuída pelo poder popular. Quis que a verdade fosse inteiramente terrestre e não exigisse o sacrifício das escolhas. Quis que os homens escolhessem a ciência

e sua organização produtiva, em vez de serem escolhidos e determinados por essa organização. O comunismo era a idéia de um domínio coletivo das verdades. Mas o que aconteceu então por toda parte foi que surgiu a figura de um mestre, porque a verdade não estava mais separada do domínio. E, finalmente, porque amar e querer a verdade era amar e querer esse mestre. E, se não se o amasse, havia o terror para lembrar-nos da obrigação desse amor.

Continuamos nesse estágio. Estamos, se é que se pode dizer, entre Mallarmé e a *mu'allaqa*. De um lado, a democracia, que nos livra do amor do mestre, mas que nos sujeita à transcendência única das leis do mercado e elimina qualquer domínio sobre o destino coletivo, qualquer realidade da escolha política. Do outro, o desejo de um destino coletivo imanente e almejado, de uma ruptura com o automatismo do capital. Daí o despotismo terrorista e a obrigação do amor ao mestre.

A modernidade é não poder escolher razoavelmente no que diz respeito à relação entre domínio e verdade. A verdade está separada do mestre? É a democracia. Mas então a verdade é inteiramente obscura, é a maquinação transcendente da organização técnica e capitalista. A verdade está ligada ao mestre? Nesse caso, é uma espécie de terror imanente, uma transferência amorosa implacável, uma fusão imóvel do poder policial do Estado e do tremor subjetivo. Em todos os casos, desaparece a possibilidade da escolha, o mestre sendo sacrificado por um poder anônimo, ou pedindo-nos que nos sacrifiquemos por amor a ele.

Acredito ser necessário pedir ao pensamento que dê um passo para trás. Um passo rumo ao que Mallarmé e a ode pré-islâmica têm em comum, ou seja, o deserto, o oceano, o lugar nu, o vazio. Deve-se recompor para nosso tempo um pensamento da verdade que seja articulado sobre o vazio, sem passar pela figura do mestre. Nem pelo mestre sacrificado, nem pelo mestre suscitado.

Ou ainda: fundar uma doutrina da escolha e da decisão que não esteja na forma inicial de um domínio da escolha e da decisão.

Esse ponto é essencial. Só existe verdade autêntica sob a condição de podermos escolher a verdade, isso é certo. Por essa razão, a filosofia vincula desde sempre verdade e liberdade. O próprio Heidegger propôs dizer que a essência da verdade não era outra coisa senão a liberdade. É indiscutível.

Mas a escolha da verdade repousa forçosamente na forma de um domínio?

Labîd e Mallarmé respondem ao mesmo tempo que sim. É necessário um mestre para sustentar até o final a experiência do lugar vazio e do despojamento. O da ode árabe opta por uma verdade natural e distributiva. O de Mallarmé mostra que é preciso sacrificar a própria escolha, praticar a equivalência da escolha e da não-escolha, e que então surge uma verdade impessoal. Exatamente como hoje, na democracia: escolher determinado presidente equivale estritamente a não o escolher, pois a política será a mesma, já que é comandada pela transcendência da organização capitalista da ciência e pelos acasos do mercado.

Nos dois casos há, no entanto, um mestre inicial, que decide quanto à natureza da escolha.

A meu ver, a questão principal do pensamento contemporâneo é a seguinte: encontrar um pensamento da escolha e da decisão que vá do vazio à verdade, sem passar pela figura do mestre, sem suscitar nem sacrificar essa figura.

Da ode árabe, deve-se conservar a convicção de que a verdade permanece imanente ao lugar; que não é exterior, que não é uma força impessoal transcendente. Mas sem suscitar um mestre.

Do poema francês, deve-se conservar a convicção de que a verdade é anônima, de que surge do vazio, de que é separada do mestre. Mas sem que seja preciso eclipsar e sacrificar esse mestre.

Toda a questão pode ser reformulada da seguinte maneira: como pensar a verdade como simultaneamente anônima, ou impessoal, e no entanto imanente e terrestre? Ou: como pensar que se possa

escolher a verdade na experiência inicial do vazio e do lugar nu, sem ter de ser o mestre dessa escolha, nem confiá-la a um mestre?

É o que minha filosofia, ao aceitar a condição do poema, tenta fazer. Vamos indicar alguns motivos a meu ver necessários para resolver o problema.

a) Não existe *a* verdade, mas verdades; esse plural é decisivo. Vamos assumir a multiplicidade irredutível das verdades.

b) Todas as verdades são um processo, e não um juízo ou um estado de coisas. Esse processo é de direito infinito ou inacabável.

c) Chama-se sujeito de uma verdade todo momento finito do processo infinito dessa verdade. O sujeito não tem, portanto, nenhum domínio sobre a verdade e, ao mesmo tempo, lhe é imanente.

d) Todo processo de verdade começa por um acontecimento; um acontecimento é imprevisível, incalculável. É um suplemento à situação. Toda verdade e, portanto, todo sujeito dependem de um surgimento relativo a acontecimento. Uma verdade e um sujeito de verdade não provêm do que há, mas do que acontece, no sentido lato do termo.

e) O acontecimento revela o vazio da situação. Porque mostra que o que há estava sem verdade.

É desse vazio que o sujeito se constitui como fragmento do processo de uma verdade. É esse vazio que o separa da situação ou do lugar, inscreve-o em uma trajetória sem precedentes. É verdade, portanto, que a experiência do vazio, do lugar como vazio, fundamenta o sujeito de uma verdade; mas essa experiência não constitui nenhum domínio. No máximo pode-se dizer, de maneira absolutamente geral, que um sujeito qualquer é o militante de uma verdade.

f) A escolha que vincula o sujeito à verdade é a escolha de continuar a ser. Fidelidade ao acontecimento. Fidelidade ao vazio.

O sujeito é o que escolhe perseverar nessa distância de si mesmo, suscitada pela revelação do vazio. O vazio, que é o próprio ser do lugar.

E eis-nos reconduzidos a nosso ponto de partida. Porque uma verdade sempre começa por nomear o vazio, fazendo o poema do lugar abandonado. Aquilo a que um sujeito é fiel é exatamente o que nos diz Labîd ben Rabi'a:

> Sob uma árvore isolada, bem alto, à beira
> De dunas que o vento dispersa em poeira,
> A tarde faz-se nuvem com estrelas escondidas.*

E é também o que nos diz Mallarmé:

> O Abismo esbranquiçado exibe, furioso, sob uma inclinação plaina desesperadamente da asa, a sua de antemão caída por uma dificuldade de alçar vôo.**

Uma verdade começa por um poema do vazio, continua pela escolha de continuar e só termina com o esgotamento de sua própria infinidade. Ninguém é seu senhor, mas todos podem nela se inscrever. Todos podem dizer: não, só há o que há. Há também o que aconteceu e cuja persistência carrego aqui e agora.

A persistência? O poema, inscrito para sempre, estelar sobre a página, é seu guardião exemplar. Mas não existem outras artes que se dedicam à fugacidade do acontecimento, a seu desaparecimento alusivo, ao que há de *infixado* no devir do verdadeiro? Artes subtraídas do impasse do mestre? Artes da mobilidade e de uma "única vez"? O que dizer da dança, desses corpos móveis que nos transportam no esquecimento de seu peso? O que dizer do cinema, desfile deleuziano da imagem-tempo? O que dizer do teatro, no qual a cada noite se representa uma obra, sempre diferente, mesmo que seja a mesma e da qual um dia, desaparecidos os atores, queimados os cenários, omitido o diretor, nada

* Sous un arbre isolé, très haut, à la lisière / De dunes que le vent éparpille en poussière, / Le soir se fait nuage aux étoiles cachées.

** L'Abîme blanchi, étale, furieux, sous une inclinaison plane désespérément d'aile, la sienne par avance retombée d'un mal à dresser le vol.

restará? Deve-se dizer que são outros tipos de configurações artísticas, mais familiares, mais dúcteis e que, além disso, de modo diferente do poema imperial, *congregam*. A filosofia está tão à vontade com essas artes da passagem pública quanto em sua ligação, conflito mortal ou alívio, com o poema?

6

A DANÇA COMO METÁFORA DO PENSAMENTO

Por que a dança ocorre a Nietzsche como metáfora obrigatória do pensamento? É porque a dança é o que se opõe ao grande inimigo de Zaratustra-Nietzsche, inimigo que ele designa como "o espírito de peso". A dança é, antes de mais nada, a imagem de um pensamento subtraído de qualquer espírito de peso. É importante detectar as *outras* imagens dessa subtração, pois elas inscrevem a dança em uma rede metafórica compacta. Há, por exemplo, a ave. Zaratustra declara: "É porque odeio o espírito de peso que me pareço com a ave." É uma primeira conexão metafórica entre dança e ave. Digamos que haja uma germinação, um nascimento dançante, do que se poderia chamar a ave interior ao corpo. Mais geralmente, há a imagem do alçar vôo. Zaratustra também diz: "Aquele que aprender a voar dará à terra um novo nome. Acabará por chamá-la *a* leve." E seria de fato uma definição muito bonita e judiciosa da dança dizer que é um nome novo dado à terra. Há ainda a criança. A criança, "inocência e esquecimento, novo início, brincadeira, roda que se move por si mesma, primeiro móvel, afirmação simples". Trata-se da terceira metamorfose na parte inicial de *Zaratustra,* após o camelo, que é o contrário da dança, e o leão, demasiado violento para poder denominar leve a terra que recomeça. E seria de fato necessário dizer que a dança, que é ave e alçar vôo, é também tudo o que a criança designa. A dança é inocência,

porque é um corpo de antes do corpo. É esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso. É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. Brincadeira, é claro, pois a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção. Roda que se move por si só: bela definição possível para a dança. Porque ela é como um círculo no espaço, mas um círculo que é o próprio princípio de si mesmo, um círculo que não é desenhado de fora, um círculo que se desenha. Primeiro móvel: cada gesto, cada traçado da dança deve apresentar-se não como uma conseqüência, mas como o que é a própria origem da mobilidade. Afirmação simples, porque a dança ausenta radiosamente o corpo negativo, o corpo envergonhado.

Além disso, Nietzsche falará também das fontes, ainda na linha de imagens que dissolvem o espírito de peso. "Minha alma é uma fonte que jorra" e, certamente, o corpo dançante está propriamente em estado de jorro, fora do solo, fora de si mesmo.

Finalmente, há o ar, o elemento aéreo, que tudo recapitula. A dança é o que autoriza que se chame a própria terra de "aérea". Na dança, pensa-se a terra como dotada de um arejamento constante, a dança supõe o sopro, a respiração da terra. Isso porque a questão central da dança é a relação entre verticalidade e atração, verticalidade e atração que transitam no corpo dançante e autorizam-no a manifestar um paradoxal possível: que terra e ar troquem de posição, passem um para dentro do outro. É por todos esses motivos que o pensamento encontra sua metáfora na dança, a qual recapitula a série da ave, da fonte, da criança, do ar impalpável. Certamente, essa série pode parecer bem inocente, até piegas, é como um conto infantil, no qual nada mais pousa nem pesa. Mas deve-se compreender que é atravessada por Nietzsche — pela dança — em seu vínculo com um poder e uma raiva. A dança é ao mesmo tempo um dos termos da série e a travessia violenta da série. Zaratustra dirá de si mesmo que tem "pés de dançarino enraivecido".

A dança representa a travessia potencial da inocência. Manifesta a virulência secreta do que aparece como fonte, ave, infância. Na realidade, o que fundamenta que a dança metaforize o pensamento é a convicção de Nietzsche de que o pensamento é uma *intensificação*. Essa convicção opõe-se principalmente à tese que vê no pensamento um princípio cujo modo de realização é exterior. Para Nietzsche, o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá, o pensamento é efetivo "no lugar", é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento de sua própria intensidade.

Mas então a imagem da dança é natural. Transmite visivelmente a Idéia do pensamento como intensificação imanente. Digamos, de preferência, uma *certa visão* da dança. A metáfora só vale de fato se afastarmos qualquer representação da dança como coerção exterior imposta a um corpo flexível, como ginástica do corpo dançante controlada de fora. Nietzsche opõe totalmente o que chama de dança a uma determinada ginástica. Afinal, seria possível imaginar que a dança nos expõe um corpo obediente e musculoso, um corpo ao mesmo tempo capaz e submisso. Digamos, um regime do corpo exercitado a submeter-se a uma coreografia. Porém, para Nietzsche, tal corpo é o contrário do corpo dançante, do corpo que faz um intercâmbio *interior* entre o ar e a terra.

Qual é, aos olhos de Nietzsche, o contrário da dança? É o alemão, o mau alemão, cuja definição é a seguinte: "Obediência e boas pernas." A essência desse mau alemão é o *desfile militar*, que é o corpo alinhado e martelante, o corpo submisso e sonoro. O corpo da cadência batida. Já a dança, essa é o corpo aéreo e liberto, o corpo vertical. De forma alguma é o corpo martelante, mas o corpo "na ponta", o corpo que esporeia o chão como se fosse uma nuvem. E, acima de tudo, é o corpo silencioso, contra esse corpo prescrito após o trovão de sua batida própria e pesada, e que é o corpo do desfile militar. Finalmente, a dança indica para Nietzsche o pensamento vertical, o pensamento estendido rumo à

sua própria altura. O que, evidentemente, está ligado ao tema da afirmação, a qual, para Nietzsche, é tomada na imagem do "Grande meio-dia", quando o sol está no zênite. A dança é o corpo dedicado a seu zênite. Talvez, ainda mais profundamente, o que Nietzsche vê na dança, como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como real do corpo, é o tema de uma mobilidade vinculada a ela mesma, uma mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem se destacar de seu próprio centro. Uma mobilidade não imposta, que desdobra a si mesma como se fosse a expansão de seu centro.

É claro que a dança corresponde à idéia nietzschiana do pensamento como devir, como poder ativo. Mas esse devir é tal que nele se entrega uma interioridade afirmativa *única*. O movimento não é um deslocamento ou uma transformação; é um traçado que atravessa e sustenta a unicidade eterna de uma afirmação. A tal ponto que a dança designa a capacidade da impulsão corporal, não principalmente para ser projetada no espaço fora de si, mas, antes, para ser apanhada em uma atração afirmativa *que a retém*. Talvez isso seja o que tem de mais importante: a dança é o que, além da mostração dos movimentos ou da prontidão em seus desenhos exteriores, revela a força de sua retenção. Certamente, só se mostrará essa força no próprio movimento, mas o que conta é a legibilidade poderosa da retenção.

Na dança concebida dessa maneira, a essência do movimento está *no que não teve lugar*, no que permaneceu não efetivo ou retido dentro do próprio movimento.

Seria, ademais, uma outra maneira de abordar negativamente a idéia da dança. Pois a impulsão que não é retenção, a solicitação corporal de imediato obedecida e manifesta, Nietzsche chama-a de *vulgaridade*. Ele escreve que toda vulgaridade vem da incapacidade de resistir a uma solicitação. Ou ainda que a vulgaridade é ser forçado a reagir, "obedecer a cada impulsão". Definir-se-á a dança, conseqüentemente, como movimento do corpo subtraído de qualquer vulgaridade.

A dança não é absolutamente a impulsão corporal liberada, a energia selvagem do corpo. Ao contrário, é a mostração corporal da *desobediência* a uma impulsão. A dança mostra como a impulsão pode-se tornar ineficaz no movimento, de maneira que não se trata de uma obediência, mas de uma retenção. A dança é o pensamento como refinamento. Estamos no oposto de qualquer doutrina da dança como êxtase primitivo ou agitações repetidas e descuidadas do corpo. A dança metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo.

Podemos pensar então, adequadamente, o que se diz no tema da dança como leveza. Sim, a dança opõe-se ao espírito de peso, sim, é o que dá à terra seu novo nome, "a leve", mas, definitivamente, o que é a leveza? Dizer que é a ausência de peso não leva longe. Deve-se compreender por leveza a capacidade do corpo de manifestar-se como corpo *não forçado*, não forçado até mesmo por si próprio, ou seja, em estado de desobediência a suas próprias impulsões. Essa impulsão desobediente opõe-se à Alemanha ("Obediência e boas pernas"), mas sobretudo exige *um princípio de lentidão*. A leveza tem sua essência, daí ser a dança a sua melhor imagem, na capacidade de manifestar a lentidão secreta do que é rápido. O movimento da dança é decerto de extrema prontidão, é até virtuose na rapidez, mas só o é investido por sua lentidão latente, que é o poder afirmativo de sua retenção. Nietzsche proclama que "o que a vontade deve aprender é a ser lenta e desconfiada". Digamos que a dança pode-se definir como a expansão da lentidão e da desconfiança do corpo-pensamento. Nesse sentido, o dançarino indica-nos o que a vontade pode aprender.

Disso resulta, evidentemente, que a essência da dança é o movimento virtual, mais do que o movimento atual. Digamos, movimento virtual como lentidão secreta do movimento atual. Ou, mais precisamente: a dança, na prontidão virtuose mais extrema, exibe aquela lentidão oculta na qual o que tem lugar é indiscernível de sua própria retenção. No auge da arte, a dança mostraria a equivalência estranha,

não apenas entre a prontidão e a lentidão, mas entre o gesto e o não-gesto. Indicaria que, embora o movimento tenha tido lugar, não é possível distinguir esse ter-lugar de um não-lugar virtual. A dança compõe-se de gestos, que obsedados por sua retenção, permanecem de certa forma indecididos.

Em relação a meu próprio pensamento, ou doutrina, essa exegese nietzschiana sugere o seguinte: a dança seria a metáfora de que todo pensamento verdadeiro depende de um acontecimento. Pois um acontecimento é precisamente o que permanece indecidido entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer. Acrescenta-se ao que há, mas tão logo esse suplemento é indicado, o "há" recupera seus direitos e dispõe de tudo. Evidentemente, a única maneira de fixar um acontecimento é dar-lhe um nome, inscrevê-lo no "há" como nome supranumerário. "Ele próprio" é sempre apenas seu próprio desaparecimento, mas uma inscrição pode detê-lo como que no limiar dourado de sua perda. O nome é o que decide o "ter tido-lugar". A dança indicaria, então, o pensamento como acontecimento, mas *antes que ele tivesse seu nome*, no limite extremo de seu desaparecimento verdadeiro, no desvanecimento de si mesmo, sem a proteção do nome. A dança imitaria o pensamento ainda indecidido. Seria o pensamento inato ou infixado. Sim, haveria na dança a metáfora da infixidez.

Assim se esclareceria que a dança tenha de representar o tempo no espaço. Pois um acontecimento estabelece um tempo singular a partir de sua fixação nominal. Traçado, denominado, inscrito, o acontecimento desenha em situação, no "há", um antes e um depois. Um tempo começa a existir. Mas, se a dança é metáfora do acontecimento "antes" do nome, não pode participar desse tempo que só o nome, por seu recorte, institui. Ela é subtraída da decisão temporal. Existe, portanto, na dança, algo de antes do tempo, de pré-temporal. E esse elemento pré-temporal será *representado* no espaço. A dança é o que suspende o tempo no espaço.

Em *A alma e a dança*, dirigindo-se à dançarina, Valéry lhe diz: "Como és extraordinária na iminência!" Poderíamos, com efeito,

dizer que a dança é o corpo como presa da iminência. Mas o que é iminente é de fato o tempo de antes do tempo que vai haver. A dança, como colocação da iminência no espaço, constituiria metáfora do que todo pensamento funda e organiza. Seria igualmente possível dizer: a dança representa o acontecimento antes da denominação e, conseqüentemente, em vez do nome, há o silêncio. A dança manifesta o silêncio de antes do nome, exatamente como é o espaço de antes do tempo.

A objeção que ocorre de imediato é, evidentemente, o papel da música. Como podemos falar de silêncio, quando toda dança parece estar com tanta força sob a jurisdição da música? Existe, certamente, uma concepção da dança que a descreve como corpo feito presa da música e, mais precisamente, presa do ritmo. Mas essa concepção é ainda e sempre "obediência e boas pernas", nossa Alemanha pesada, mesmo que a obediência reconheça a música como seu senhor. Digamos sem hesitação que toda dança que obedece à música faz desta uma música militar, trate-se de Chopin ou de Boulez, ao mesmo tempo em que se metamorfoseia em má Alemanha.

O que se deve sustentar, por maior que seja o paradoxo, é o seguinte: em relação à dança, a única função da música é marcar o silêncio. Ela é indispensável, portanto, pois o silêncio deve ser marcado para manifestar-se como silêncio. Silêncio de quê? Silêncio do nome. Se é verdade que a dança representa a denominação do acontecimento no silêncio do nome, o lugar desse silêncio é indicado pela música. É bem natural: só é possível indicar o silêncio fundador da dança pela mais extrema concentração do som. E a concentração mais extrema do som é a música. Deve-se ver, portanto, que, apesar de todas as aparências, aparências que querem que as "boas pernas" da dança obedeçam à prescrição da música, é na realidade a dança que comanda a música, na medida em que a música marca o silêncio fundador no qual a dança apresenta o pensamento inato na economia aleatória e desvanecente do nome. Apreendida como metáfora

da dimensão de acontecimento de todo pensamento, a dança é anterior à música da qual se sustenta.

Dessas preliminares deduz-se, como tantas conseqüências, o que chamarei de princípios da dança. Não da dança pensada a partir de si mesma, de sua técnica e de sua história, mas da dança tal como a filosofia lhe dá abrigo e acolhe.

Esses princípios estão perfeitamente claros nos dois textos que Mallarmé consagrou à dança, textos tão profundos quanto breves, textos, a meu ver, definitivos.

Destaco seis deles, todos relativos à ligação da dança com o pensamento e todos regidos por uma comparação inexplícita entre a dança e o teatro.

Eis a lista dos seis princípios:

1. a obrigação do espaço;
2. o anonimato do corpo;
3. a onipresença apagada dos sexos;
4. a subtração a si mesmo;
5. a nudez;
6. o olhar absoluto.

Vamos comentá-los um a um.

Se é verdade que a dança representa o tempo no espaço, que supõe o espaço da iminência, então existe para a dança uma *obrigação* do espaço. Mallarmé indica essa idéia da seguinte forma: "Só a dança parece-me necessitar de um espaço real." Observemos bem: só a dança. A dança é a única das artes que é obrigada ao espaço. Particularmente, esse não é o caso do teatro. A dança, como já foi dito, é o acontecimento antes da denominação. Ao contrário, o teatro não passa de conseqüência de uma denominação representada. A partir do momento em que há texto, a partir do momento em que foi dado o nome, a exigência é do tempo, e não do espaço. Alguém que lê atrás de uma mesa pode fazer teatro. Certamente, é possível fornecer-lhe, além disso, um palco, um cenário, mas tudo isso continua sendo inessencial para Mallarmé. O espaço não é uma obrigação intrínseca do teatro. Em

compensação, a dança integra o espaço em sua essência. É a única figura do pensamento que faz isso, de modo que seria possível sustentar que a dança simboliza o espaçamento do pensamento.

O que se deve entender por isso? Mais uma vez, é preciso voltar à origem referente aos acontecimentos de todo pensamento. Um acontecimento está sempre localizado na situação, jamais ele a afeta "por inteiro": há o que chamei de um sítio de acontecimento. Antes que a denominação institua o tempo em que o acontecimento "trabalha" a situação como sua verdade, há o sítio. E, como a dança é a mostração do antenome, deve desenvolver-se como percurso de um sítio. De um sítio puro. Há, na dança — a expressão é de Mallarmé — "uma virgindade de sítio". E ele acrescenta: "uma virgindade de sítio não imaginada". O que quer dizer "não imaginada"? Que o sítio de acontecimento prescinde das imaginações de um cenário. O cenário é do teatro, e não da dança. A dança é o sítio tal qual, sem ornamento figurativo. Exige o espaço, o espaçamento, nada além disso. É o que havia a dizer sobre o primeiro princípio.

Quanto ao segundo — o anonimato do corpo —, encontramos nele a ausência de qualquer vocábulo, o antenome. O corpo dançante, tal como ele advém no sítio, tal como se espaça na iminência, é um corpo-pensamento, jamais é *alguém*. Desses corpos, Mallarmé declara: "São sempre apenas símbolo, não alguém." Símbolo opõe-se, em primeiro lugar, a imitação. O corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. Nada *representa*. Já o corpo de teatro está sempre preso a uma imitação, é arrebatado pelo papel. O corpo dançante, nenhum papel o recruta, é o símbolo do surgimento puro. Mas "símbolo" também se opõe a toda forma de expressão. O corpo dançante não exprime nenhuma interioridade; é ele, em aparência, intensidade visivelmente retida, que é a interioridade. Nem imitação, nem expressão, o corpo dançante é um símbolo de visitação na virgindade do sítio. Vem precisamente aí manifestar que o pensamento, o verdadeiro pensamento, suspenso ao desaparecimento do acontecimento, é

a indução de um sujeito *impessoal*. A impessoalidade do sujeito de um pensamento (ou de uma verdade) resulta do fato de que um tal sujeito não preexiste ao acontecimento que o autoriza. Não é o caso, portanto, de apreendê-lo como sendo "alguém". É o que o corpo dançante vai significar, por ser inaugural, por ser como um primeiro corpo. O corpo dançante é anônimo por nascer sob nossos olhos como corpo. Da mesma forma, o sujeito de uma verdade jamais é por antecipação, e qualquer que seja seu avanço, o "alguém" que é.

Tratando-se do terceiro princípio — a onipresença apagada dos sexos —, podemos extraí-lo de declarações aparentemente contraditórias de Mallarmé. É essa contradição que ocorre na oposição que instituo entre "onipresença" e "apagado". Digamos que a dança manifeste universalmente que existem duas posições sexuais (cujos nomes são "homem" e "mulher") e, que ao mesmo tempo, abstraia, ou rasure, essa dualidade. Por um lado, Mallarmé enuncia que "a dança toda não passa da misteriosa interpretação sagrada do beijo". No centro da dança existe, assim, a conjunção dos sexos, e isso é o que se deve chamar de sua onipresença. A dança é composta por inteiro da conjunção e da disjunção das posições sexuadas. Todos os movimentos retêm sua intensidade em percursos cuja gravitação principal une, depois separa, as posições "homem" e "mulher". Por outro lado, porém, Mallarmé observa também que "a dançarina não é uma mulher". Como é possível que a dança toda seja a interpretação do beijo — da conjunção dos sexos e, para dizer claramente, do ato sexual — e que, no entanto, a dançarina como tal não seja denominável como "mulher", não mais do que de repente o dançarino não possa ser denominado de "homem"? É porque a dança só retém uma forma pura da sexuação, do desejo, do amor: a que organiza a triplicidade do encontro, do enlaçamento e da separação. Esses três termos são codificados tecnicamente pela dança (os códigos variam consideravelmente, mas estão sempre operando). Uma coreografia organiza sua ligação espacial. Mas, finalmente, o triplo do

encontro, do enlaçamento e da separação tem acesso à pureza de uma retenção intensa que se separa de seu destino.

Na realidade, a onipresença da diferença do dançarino e da dançarina, e por meio dela a onipresença "ideal" da diferença de sexos, só é manejada como *órganon* da relação entre aproximação e separação, de modo que não é possível sobrepor nominalmente o casal dançarino/dançarina ao casal homem/mulher. O que se coloca em jogo na alusão onipresente aos sexos é, afinal de contas, a correlação entre o ser e o desaparecer, entre o ter-lugar e a supressão, cujo encontro, enlaçamento e separação fornecem uma codificação corporal reconhecível.

A energia disjuntiva da qual a sexuação é o código é colocada a serviço de uma metáfora do acontecimento como tal, ou seja, o fato de todo o ser conter-se no desaparecer. Isso porque a onipresença da diferença dos sexos se apaga ou se suprime, não sendo a finalidade representativa da dança, mas uma abstração formal de energia cujo traçado convoca no espaço a força criadora do desaparecimento.

Para o princípio número quatro — subtração a si mesmo —, convém apoiar-se em um enunciado totalmente estranho a Mallarmé: "A dançarina não dança." Acabamos de ver que ela não é uma mulher, mas, além disso, não é nem mesmo uma "dançarina", caso compreendamos por "dançarina" alguém que executa uma dança. Aproximemos esse enunciado de outro: Mallarmé nos diz que a dança é "o poema liberto de todo o aparato de escriba". Esse segundo enunciado é tão paradoxal quanto o primeiro ("A dançarina não dança."). Pois o poema é, por definição, um vestígio, uma inscrição, em particular na concepção de Mallarmé. E, por conseguinte, o poema "liberto de todo o aparato do escriba" é propriamente o poema liberto do poema, o poema subtraído a si mesmo, assim como a dançarina, que não dança, é a dança subtraída à dança.

A dança é como um poema não inscrito ou não traçado. E a dança é também como uma dança sem dança, uma dança desdançada.

O que se pronuncia aqui é a dimensão subtrativa do pensamento. Todo pensamento verdadeiro é subtraído ao saber onde se constitui. A dança é metáfora do pensamento precisamente porque indica por meio do corpo que um pensamento, na forma de sua aparição como acontecimento, é subtraído a toda preexistência do saber.

Como a dança indica essa subtração? Precisamente porque a "verdadeira" dançarina jamais deve aparecer como a que *sabe* a dança que dança. Seu saber (que é técnico, imenso, conquistado dolorosamente) é atravessado, como nulo, pelo surgir puro de seu gesto. "A dançarina não dança" quer dizer que o que se vê não é em momento algum a realização de um saber, embora de parte a parte esse saber seja sua matéria, ou seu apoio. A dançarina é esquecimento milagroso de todo seu saber de dançarina, ela não executa qualquer dança, é essa intensidade retida que manifesta o indecidido do gesto. Na verdade, a dançarina suprime toda dança que sabe porque dispõe de seu corpo como se ele fosse *inventado*. De modo que o espetáculo da dança é o corpo subtraído a todo saber de um corpo, o corpo como *eclosão*.

De tal corpo, será inevitável dizer — eis o quinto princípio — que ele está nu. Claro que é pouco importante que ele esteja nu empiricamente; está nu em essência. Da mesma maneira que a dança visita o sítio puro e, portanto, prescinde de um cenário (esteja este presente ou não), o corpo dançante, que é corpo-pensamento à maneira de acontecimento, prescinde de um traje (esteja ou não envergando um *tutu*). Essa nudez é crucial. O que diz Mallarmé? Ele diz que a dança "te entrega a nudez de teus conceitos". E acrescenta: "e silenciosamente escreverá tua vida". "Nudez" compreende-se, então, desta forma: a dança, como metáfora do pensamento, apresenta-a *sem relação com outra coisa senão consigo mesma*, na própria nudez de seu surgimento. A dança é o pensamento sem relação, o pensamento que nada traz, que nada relaciona. Dir-se-á também que ela é pura consumição do pensamento, porque repudia todos os ornamentos possíveis. Daí ser a dança, por tendência, a mostração da nudez *casta*, da nudez de antes

de qualquer ornamento, da nudez que não resulta de se despojar dos ornamentos, mas, ao contrário, da nudez tal como se dá antes de qualquer ornamento — como o acontecimento se dá "antes" do nome.

O sexto e último princípio já não diz respeito à dançarina, nem mesmo à dança, mas ao espectador. O que é um espectador de dança? Mallarmé responde a essa questão de maneira particularmente exigente. Pois da mesma maneira que o dançarino, que é símbolo, jamais é alguém, o espectador de dança deve ser rigorosamente impessoal. O espectador de dança não pode de maneira alguma ser a singularidade daquele que assiste.

De fato, se alguém assiste à dança, é inevitavelmente seu *voyeur*. Esse ponto resulta dos princípios da dança, de sua essência (onipresença apagada dos sexos, nudez, anonimato dos corpos, etc.). Esses princípios só podem tornar-se efetivos se o espectador renunciar a tudo o que seu olhar pode comportar de singular ou desejante. Qualquer outro espetáculo (em primeiro lugar, o teatro) exige que o espectador invista o palco com seu próprio desejo. Sob esse aspecto, a dança não é um espetáculo. Não o é, pois não tolera o olhar desejante, o qual, a partir do momento em que existe dança, só pode ser um olhar *voyeur*, em que as subtrações dançantes suprimem a si mesmas. É necessário então o que Mallarmé chama de "um impessoal ou fulgurante olhar absoluto". Não é uma dura adstringência? —, imposta no entanto pela nudez essencial dos dançarinos e dançarinas.

Acabamos de falar do "impessoal". Se a dança representa o pensamento inato, só pode representá-lo segundo uma destinação universal. Não se destina à singularidade de um desejo, cujo tempo, ademais, ainda nem mesmo constituiu. É o que expõe a nudez dos conceitos. Assim, o olhar do espectador deve cessar de procurar nos corpos dos dançarinos os objetos de seu desejo, os quais remetem à nudez ornamental ou fetichista. Chegar à nudez dos conceitos exige um olhar que, deslastrado de qualquer investigação desejante dos objetos cujo suporte é o corpo "vulgar" (diria Nietzsche), chega ao corpo-pensamento inocente

e primordial, ao corpo inventado ou desabrochado. Mas tal olhar não é o olhar de ninguém.

"Fulgurante": o olhar do espectador de dança deve apreender a relação do ser com o desaparecer; ele não conseguiria satisfazer-se com um espetáculo. Além do mais, a dança é sempre uma falsa totalidade. Não há duração fechada de um espetáculo, há a mostração permanente relativa ao que está acontecendo em sua fuga, na equivalência indecidida de seu ser e de seu nada. Ao que só convém o brilho do olhar, e não sua atenção sobrecarregada.

"Absoluto": o pensamento figurado na dança deve ser considerado uma aquisição eterna. A dança, precisamente por ser uma arte absolutamente efêmera, já que desaparece assim que ocorre, detém a maior carga de eternidade. A eternidade não consiste no "permanecer tal qual" ou na duração. A eternidade é precisamente o que conserva o desaparecimento. Quando um olhar "fulgurante" se apodera de um desvanecimento, só pode conservá-lo puro, fora de qualquer memória empírica. Não há outro meio de conservar o que desaparece senão conservá-lo eternamente. O que não desaparece você pode conservar, expondo-o ao desgaste dessa conservação. Mas a dança, captada pelo espectador verdadeiro, não se pode desgastar, precisamente porque nada é além do efêmero absoluto de seu encontro. É nesse sentido que existe absolutez do olhar sobre a dança.

Agora, se examinarmos os seis princípios da dança, será possível estabelecer que o verdadeiro contrário da dança é o teatro. Certamente, há também o desfile militar, mas esse contrário é negativo. O teatro é o contrário *positivo* da dança.

Já sugerimos que o teatro transgride os seis princípios. De passagem, indicamos que não existe no teatro, uma vez que lá o texto denomina, imposição do sítio puro e que o ator é tudo, exceto corpo anônimo. Mostraríamos sem dificuldade que tampouco existe no teatro onipresença apagada dos sexos, mas, bem ao contrário, encenação hiperbólica da sexuação. Que a representação teatral, bem longe de ser subtração de si, é excesso sobre si: se a dançarina não dança, o ator é obrigado a atuar, a representar o ato, e os cinco atos. Jamais há nudez no teatro, tampouco, mas trajes obrigatórios, a nudez sendo ela própria um traje, e dos mais vistosos. Quanto ao espectador de teatro, absolutamente não se exige dele o olhar impessoal absoluto e fulgurante, pois o que convém é a excitação de uma inteligência enredada na duração de um desejo.

Existe uma oposição essencial entre a dança e o teatro.

Nietzsche aborda-a da maneira mais simples possível: por uma estética antiteatral. Particularmente nos últimos trabalhos de Nietzsche e no contexto de sua ruptura total com Wagner, a verdadeira palavra de ordem da arte moderna é subtrair-se (em proveito da metáfora da dança, como novo nome dado à terra) ao detestável domínio decadente da teatralidade.

Nietzsche chama a submissão das artes ao efeito teatral de "histrionismo". Aí tornamos a encontrar aquilo a que toda a dança se opõe, a vulgaridade. Acabar com o histrionismo wagneriano é opor a leveza da dança à vulgaridade mentirosa do teatro. Bizet serve para dar nome ao ideal de uma música "dançante", contra a música teatralizada de Wagner, música aviltada porque, em vez de ser a marcação do silêncio da dança, é a enfatização do peso da representação.

Essa idéia segundo a qual a teatralidade é o próprio princípio da corrupção de todas as artes não é minha. O leitor verá suficientemente sobre isso mais adiante neste livro. Tampouco é de Mallarmé. Mallarmé enuncia exatamente o contrário, quando escreve que o teatro é "uma arte superior". Mallarmé vê com clareza que existe uma contradição entre os princípios da dança e os do teatro. Mas, bem longe de concluir pela indignidade histriônica do teatro, sublinha sua supremacia *artística*, sem com isso fazer a dança decair em sua pureza conceitual.

Como é possível? Para compreendê-lo, é preciso antes aventar um enunciado provocante, mas necessário: a dança não é uma arte. O erro de Nietzsche é acreditar que existe uma medida comum entre a dança e o teatro, medida que seria sua intensidade

artística. Nietzsche, a seu modo, continua a dispor o teatro e a dança em uma classificação das artes. Mallarmé, em compensação, quando declara que o teatro é uma arte superior, não pretende de forma alguma afirmar com isso sua superioridade sobre a dança. Certamente, ele não diz que a dança não é uma arte, mas é possível dizê-lo em seu lugar, quando se penetra o sentido verdadeiro dos seis princípios da dança.

A dança não é uma arte porque é o signo da possibilidade da arte tal como inscrita no corpo.

Expliquemos um pouco essa máxima. Espinosa dizia que tentamos saber o que é o pensamento, enquanto não sabemos nem mesmo do que um corpo é capaz. Diria que a dança é precisamente o que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata na qual, num determinado momento, ele é capaz de arte. Mas dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma "arte do corpo". A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento. É essa a função da dança: o corpo-pensamento mostrando-se sob o signo desvanecente de uma capacidade de arte. A sensibilidade para a dança de todos ocorre porque a dança responde, à sua maneira, à questão de Espinosa. Do que um corpo é capaz como tal? É capaz de arte, ou seja, é mostrável como pensamento inato. Como denominar, então, a emoção que de nós se apodera, por menos que sejamos, nós, capazes de um fulgurante olhar impessoal e absoluto? Minha denominação seria *uma vertigem exata*.

É uma vertigem, porque nela o infinito aparece como latente na finitude do corpo visível. Se a capacidade do corpo, na maneira da capacidade de arte, é mostrar o pensamento inato, essa capacidade de arte é infinita, e o corpo dançante é ele próprio infinito. Infinito no instante de sua graça aérea. Trata-se aqui, o que é vertiginoso, não da capacidade limitada de um exercício do

corpo, mas da capacidade infinita da arte, de qualquer arte, tal como arraigada no acontecimento que lhe prescreve sua sorte.

E, no entanto, essa vertigem é exata. Pois, finalmente, é a precisão retida que conta, que confirma o infinito, é a lentidão secreta, e não o virtuosismo manifesto. É uma precisão extrema, milimetrada, da relação entre o gesto e o não-gesto.

E, assim, há a vertigem do infinito dada na exatidão mais constante. A história da dança parece-me regida pela renovação perpétua da relação entre vertigem e exatidão. O que irá permanecer virtual, o que irá-se atualizar, e como a retenção irá justamente liberar o infinito? São os problemas históricos da dança. Essas invenções são invenções de pensamento. Mas, como a dança não é uma arte, apenas um signo da capacidade do corpo para a arte, elas seguem muito de perto toda a história das verdades, inclusive as verdades instruídas pelas artes propriamente ditas.

Por que existe uma história da dança, uma história da exatidão da vertigem? Porque não existe *a* verdade. Se existisse a verdade, haveria uma dança extática definitiva, uma encantação mística do acontecimento. Do que decerto está convencido o dervixe com suas piruetas. Mas o que existe são verdades díspares, um aleatório múltiplo de acontecimentos de pensamento. A dança adapta-se na história dessa multiplicidade. O que supõe uma redistribuição constante da relação entre a vertigem e a exatidão. É necessário tornar a provar o tempo todo que o corpo de *hoje* é capaz de mostrar-se como corpo-pensamento. No entanto, hoje, jamais é outra coisa senão as verdades novas. A dança vai dançar o tema referente ao acontecimento inato dessas verdades. Nova vertigem, nova exatidão.

Desse modo, é necessário voltar ao nosso início. Sim, a dança é de fato, toda vez, um novo nome que o corpo dá à terra. Mas nenhum novo nome é o derradeiro. A dança, apresentação corporal do prenome das verdades, renomeia a terra incessantemente.

No que ela é de fato o inverso do teatro, o qual nada tem a ver com a terra, nem com seu nome, nem mesmo com aquilo de que um corpo é capaz. Pois o teatro por seu lado é um filho, em parte

do Estado e da política, em parte da circulação do desejo entre os sexos. Filho bastardo de Pólis e Eros. Como iremos anunciar axiomaticamente.

7

TESES SOBRE O TEATRO

1. Estabelecer, como convém para qualquer arte, que o teatro pensa. O que se deve entender aqui por "teatro"? Ao contrário da dança, que está sob a regra única de um corpo capaz de permutar o ar e a terra (e mesmo a música não lhe é essencial), o teatro é um arranjo. O arranjo de componentes materiais e ideais extremamente díspares, cuja única existência é a representação. Esses componentes (um texto, um lugar, corpos, vozes, trajes, luzes, um público...) estão unidos em um acontecimento, a representação, cuja repetição noite após noite absolutamente não impede que ele seja todas as vezes um acontecimento, isto é, singular. Afirmaremos então que esse acontecimento — que é realmente teatro, arte do teatro — é um acontecimento de pensamento. O que quer dizer que o arranjo dos componentes produz diretamente idéias (enquanto a dança produz mais a idéia de que o corpo é portador de idéias). Essas idéias — isso é um ponto fundamental — são *idéias-teatro*. O que quer dizer que não podem ser produzidas em nenhum outro lugar, por nenhum outro meio. E também que nenhum dos componentes isoladamente está apto a produzir as idéias-teatro, nem mesmo o texto. A idéia advém dentro da representação e pela representação. É irredutivelmente teatral e não preexiste à sua vinda "ao palco".

2. Uma idéia-teatro é, antes de mais nada, uma clareira. Vitez costumava dizer que o teatro assumia como objetivo esclarecer-nos sobre nossa situação, orientar-nos na história e na vida. Escrevia que o teatro devia tornar legível a vida inextricável. O teatro é uma arte da simplicidade ideal, obtida por uma cunhagem *típica*. Essa própria simplicidade acaba presa na clareira do emaranhado vital. O teatro é uma experiência, material e textual, da simplificação. Separa o que está embaralhado e confuso, e essa separação guia as verdades de que ele é capaz. Não creiamos, contudo, que a obtenção da simplicidade seja ela própria simples. Em matemática, simplificar um problema ou uma demonstração depende muitas vezes da arte intelectual mais densa. E, da mesma forma, no teatro, separar e simplificar a vida inextricável exige os meios de arte mais variados e difíceis. A idéia-teatro, como abertura pública da história ou da vida, só ocorre no auge da arte.

3. A vida inextricável é essencialmente duas coisas: o desejo que circula entre os sexos e as figuras, exaltadas ou mortíferas, do poder político e social. A partir daí houve — há sempre — a tragédia e a comédia. A tragédia é a representação do Grande Poder e dos impasses do desejo. A comédia é a representação dos pequenos poderes, dos papéis de poder, e da circulação fálica do desejo. O que a tragédia pensa é, em suma, a experiência estatal do desejo. O que a comédia pensa é sua experiência familiar. Todo gênero que se pretende intermediário trata a família como se ela fosse um Estado (Strindberg, Ibsen, Pirandello), ou o Estado como se fosse uma família ou um casal (Claudel, etc.). O teatro pensa, no final das contas, no espaço aberto entre a vida e a morte, o entrelaçamento do desejo e da política. Pensa-o sob forma de acontecimento, ou seja, de intriga e de catástrofe.

4. No texto ou no poema, a idéia-teatro é *incompleta*. Pois ela está ali retida em uma espécie de eternidade. Mas, justamente, a idéia-teatro, na medida em que está apenas em sua forma eterna,

não *é ainda* ela mesma. A idéia-teatro só *vem* com o tempo (breve) da representação. A arte do teatro é decerto a única que tem de completar uma eternidade com o que lhe falta de instantâneo. O teatro vai da eternidade rumo ao tempo, e não o inverso. Deve-se então compreender que a encenação, que rege — tanto quanto pode, já que são tão heterogêneos — os componentes do teatro, não é uma interpretação, como se acredita normalmente. O ato teatral é uma *complementação* singular da idéia-teatro. Toda representação é um remate possível dessa idéia. O corpo, a voz, a luz, etc. vêm rematar a idéia (ou, se o teatro faltar a si mesmo, inacabá-la ainda mais do que está no texto). O efêmero do teatro não é diretamente o fato de uma representação começar, acabar e só deixar vestígios obscuros no final. É, antes de mais nada, o seguinte: uma idéia eterna incompleta na experiência instantânea de seu término.

5. A experiência temporal contém uma forte parcela de acaso. O teatro é sempre a complementação da idéia eterna por um acaso um pouco governado. A encenação é muitas vezes uma triagem pensada de acasos. Quer esses acasos completem de fato a idéia, quer dissimulem-na. A arte do teatro reside em uma escolha, simultaneamente muito douta e cega (vejam como trabalham os grandes diretores), entre configurações cênicas aleatórias, que completam a idéia (eterna) com o que lhe falta, e outras configurações, às vezes muito sedutoras, mas que permanecem exteriores e agravam a incompletude da idéia. Deve-se acreditar, portanto, neste axioma: jamais uma representação teatral suprimirá o acaso.

6. No acaso, deve-se contar o público. Pois o público faz parte do que completa a idéia. Quem não sabe que, segundo o público seja assim ou assado, o ato teatral entrega ou não a idéia-teatro, complementando-a? Mas, se o público faz parte do acaso, deve ser ele próprio o mais aleatório possível. É preciso ir contra qual-

quer concepção do público que o veria como uma comunidade, uma substância pública, um conjunto consistente. O público representa a humanidade em sua própria inconsistência, em sua variedade infinita. Quanto mais unificado (socialmente, nacionalmente, civilmente...), menos é útil à complementação da idéia, menos sustenta no tempo sua eternidade e sua universalidade. Só vale um público *genérico*, um público casual.

7. A crítica está encarregada de cuidar do caráter aleatório do público. Sua função é carregar a idéia-teatro, tal como a recebe, bem ou mal, rumo ao ausente e ao anônimo. Convoca as pessoas para virem, por sua vez, completar a idéia. Ou pensa que essa idéia, que veio em determinado dia na experiência aleatória que a completa, não merece ser honrada pelo acaso ampliado de um público. A crítica trabalha, portanto, também para a vinda multiforme das idéias-teatro. Ela faz passar (ou não passar) da "estréia" a essas outras estréias, que são as seguintes. Evidentemente, se seu destinatário for restrito demais, comunitário demais, socialmente marcado demais (porque o jornal é de direita, ou de esquerda, ou só atinge um grupo "cultural", etc.), às vezes ela trabalha contra o genérico do público. Contar-se-á, portanto, com a multiplicidade, ela mesma fortuita, dos jornais e das críticas. A crítica deve vigiar, não sua parcialidade, que é necessária, mas o acompanhamento das modas, o plágio, o diz-que-diz em série, o espírito "navegar ao sabor do vento" ou o serviço de uma audiência demasiadamente comunitária. Quanto a isso, deve-se reconhecer que um bom crítico — a serviço do público como representação do acaso — é caprichoso, imprevisível. Quaisquer que sejam os agudos sofrimentos que ele inflige. Não se pedirá que o crítico seja justo, pedir-se-á que seja um representante instruído do acaso público. Se, além disso, ele quase não se enganar sobre a vinda das idéias-teatro, será um grande crítico. Mas de nada serve pedir a uma corporação, nem a esta, nem a alguma outra, que inscreva em seus estatutos a obrigação da grandeza.

CCSP
Divisão de Bibliotecas

1099120 / 1737497

8. Não acho que a principal questão de nossa época seja o horror, o sofrimento, o destino ou o desamparo. Estamos saturados disso e, ademais, a fragmentação de tudo isso em idéias-teatro é incessante. Só vemos teatro coral e de compaixão. Nossa questão é a da coragem afirmativa, da energia local. Apoderar-se de um ponto e segurá-lo. Nossa questão é, portanto, menos a das condições de uma tragédia moderna do que a das condições de uma comédia moderna. Beckett, cujo teatro, corretamente levado a cabo, é hilariante, sabia disso. É mais inquietante que não saibamos revisitar Aristófanes ou Plauto do que é rejubilante verificar, mais uma vez, que sabemos dar força a Ésquilo. Nosso tempo exige uma invenção, a que entrelaça em cena a violência do desejo e os papéis do pequeno poder local. A que transmite em idéias-teatro tudo de que a ciência popular é *capaz*. Queremos um teatro da capacidade, não da incapacidade.

9. O obstáculo no caminho de uma energia cômica contemporânea é a recusa consensual da tipificação. A "democracia" consensual tem horror a qualquer tipificação das categorias subjetivas que a compõem. Tentem fazer gingar no palco ou ridicularizar um papa, um grande médico conhecido das mídias, um figurão de instituição humanitária ou uma dirigente do sindicato das enfermeiras! Temos infinitamente mais tabus que os gregos. Deve-se quebrantá-los aos poucos. O dever do teatro é recompor em cena situações vívidas, articuladas, valendo-se de alguns tipos essenciais. E propor para o nosso tempo o equivalente dos escravos e criados da comédia, gente excluída e invisível, que de repente, pelo efeito da idéia-teatro, representam no palco a inteligência e a força, o desejo e o domínio.

10. A dificuldade geral do teatro, em todas as épocas, é sua relação com o Estado. Pois está sempre encostado nele. Qual a forma moderna dessa dependência? É delicado determiná-la. É preciso fugir de uma visão de tipo reivindicativo, que faria do teatro uma profissão assalariada como as outras, um setor lamuriento da

opinião pública, um funcionarismo cultural. Mas também é preciso evitar um mero ato arbitrário do poder, que instala no teatro *lobbies* cortesãos, servis com relação às flutuações da política. Para isso, é necessária uma idéia geral que, na grande maioria das vezes, utiliza os equívocos e as divisões do Estado (assim, o artista-cortesão, como Molière, pode jogar a platéia contra o público nobre, ou esnobe, ou devoto, contando com a cumplicidade do rei, que tem suas próprias contas a acertar com seu séquito feudal e clerical; e Vitez, o comunista, pode ser nomeado para o teatro de Chaillot por Michel Guy, porque a envergadura ministerial do homem de bom gosto lisonjeia a "modernidade" de Giscard d'Estaing, etc.). É verdade que, para manter no Estado a necessidade da aparição das idéias-teatro, é preciso uma idéia (a descentralização, o teatro popular, "elitista para todos", e assim por diante). Por enquanto, essa idéia é imprecisa demais, daí nossa morosidade. O teatro deve pensar sua própria idéia. Só pode guiar-nos a convicção de que hoje, mais do que nunca, o teatro, na medida em que pensa, não é um dado da cultura, mas da arte. O público não vai ao teatro para se deixar cultivar. Não é uma florzinha, nem um chuchu. O teatro depende da ação restrita, e todo confronto com os medidores de audiência lhe será fatal. O público vem ao teatro para se comover, comover-se com as idéias-teatro. Não sai culto, mas aturdido, cansado (pensar cansa), devaneando. Não encontrou, nem mesmo na maior gargalhada, com o que se satisfazer. Encontrou idéias de cuja existência não desconfiava.

11. Esse aspecto talvez seja o que distingue o teatro do cinema, do qual é o aparente rival azarado (e na medida em que compartilham muitas coisas — intrigas, roteiros, figurino, sessões, etc., mas, acima de tudo, os atores, esses bandidos bem-amados): no teatro trata-se explicitamente, quase fisicamente do encontro com uma idéia, enquanto no cinema — pelo menos, estou-me preparando para sustentá-lo — trata-se de sua passagem, e quase de seu fantasma.

8

OS FALSOS MOVIMENTOS DO CINEMA

Um filme funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível. É absolutamente importante no cinema que essas flores mostradas, como em uma determinada seqüência de Visconti, sejam flores de Mallarmé, que elas sejam as ausentes de todo buquê. Eu as vi, essas flores, mas o modo próprio segundo o qual elas são cativas de um corte faz que existam, indivisivelmente, sua singularidade e sua idealidade.

Toda a diferença em relação à pintura é que não é o fato de vê-las que funda em pensamento a Idéia, mas o de tê-las visto. O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a idéia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da idéia.

Assim, o movimento no cinema deve ser pensado de três maneiras diferentes. Por um lado, traz a idéia à eternidade paradoxal de uma passagem, de uma visitação. Existe uma rua em Paris que se chama passage de la Visitation; poderia chamar-se rue du Cinéma.

Trata-se, nesse caso, do cinema como movimento global. Por outro lado, o movimento, por operações complexas, é o que subtrai a imagem de si mesma, o que faz que ela seja não apresentada, embora inscrita. Pois é no movimento que se encarnam os efeitos de corte. Mesmo, e sobretudo, como se vê em Jean-Marie Straub, quando é a parada aparente do movimento local que revela o esvaziamento do visível. Ou, como em Murnau, quando é o avanço de um bonde que organiza a topologia segmentária de um subúrbio sombreado. Digamos que aí temos os atos do movimento local. E, enfim, o movimento é circulação impura no total das outras atividades artísticas, ele aloja a idéia na alusão contrastante, ela própria subtrativa, a artes arrancadas de sua destinação.

É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas.

Perguntemo-nos, por exemplo, o que *Falso movimento* [*Falsche Bewegung*], de Wim Wenders, deve a *Wilhelm Meister,* de Goethe. Trata-se, nesse caso, de cinema e de romance. Deve-se admitir que o filme não existiria, ou melhor, não teria existido sem o romance. Mas qual o sentido dessa condição? Ou, mais precisamente: em quais condições próprias ao cinema essa condição romanesca de um filme é possível? Questão tortuosa, difícil. Vê-se claramente que são convocados dois operadores: que haja narrativa ou sombra de narrativa; que haja personagens ou alusões a personagens. Algo no filme opera filmicamente ecoando, por exemplo, o personagem de Mignon. No entanto, a liberdade da prosa romanesca é não revelar os corpos, cuja infinidade visível escapa à descrição mais detalhada. Aqui, o corpo é dado pela atriz, mas "atriz" é um termo de teatro, um termo da representação. E eis que o filme já arranca o romanesco de si mesmo por uma antecipação teatral. Ora, vê-se nitidamente que a idéia fílmica de Mignon está precisamente alojada, por um lado, nesse arrancar. É colocada entre teatro e romance, mas também num "nem um nem outro", do qual toda a arte de Wenders é sustentar a passagem.

Se eu agora me perguntar o que *Morte em Veneza* de Visconti deve a *Morte em Veneza* de Thomas Mann, eis-me de imediato deportado em direção à música. Pois a temporalidade da passagem é ditada — lembremos a seqüência de abertura — muito menos pelo ritmo prosódico de Thomas Mann do que pelo adágio da *Quinta Sinfonia* de Mahler. Suponhamos que aqui a idéia seja a ligação entre a melancolia amorosa, a divindade do lugar e a morte. Visconti monta a visitação dessa idéia na brecha que uma música abre no visível, em detrimento da prosa, já que ali nada será dito, nada será textual. O movimento subtrai o romanesco à língua e o retém em uma margem movediça entre música e lugar. Porém, por sua vez, música e lugar fazem um intercâmbio de seus valores próprios, de modo que a música é anulada por alusões pictóricas, enquanto toda estabilidade pictórica se dissolve na música. Essas transferências e dissoluções serão exatamente aquilo que no final terá feito todo o real da passagem da idéia.

Poderíamos chamar de "poética do cinema" o entrelaçamento das três acepções do termo "movimento", em que todo o efeito é que a Idéia visite o sensível. Insisto no fato de que ela não se encarna no sensível. O cinema desmente a tese clássica segundo a qual a arte é a forma sensível da Idéia. Pois a visitação do sensível pela Idéia não lhe proporciona corpo algum. A Idéia não é separável, só existe no cinema em sua passagem. A própria Idéia é visitação.

Vamos dar um exemplo. O que acontece em *Falso movimento* quando um personagem gordo lê finalmente seu poema, cuja existência ele diversas vezes anunciou?

Se nos referirmos ao movimento global, diremos que essa leitura é como um corte em corridas anárquicas, a errância de todo o grupo. O poema está instalado como idéia do poema por um efeito de margem, de interrupção. Desse modo, passa a idéia que

todo poema é uma interrupção da língua, concebida como simples ferramenta de comunicação. O poema detém a língua sobre si mesma. Exceto que aqui, é claro, a língua só é filmicamente a correria, a perseguição, uma espécie de falta de fôlego desvairada.

Se nos referirmos ao movimento local, diremos que a visibilidade do leitor, seu próprio assombro mostram-no presa da anulação de si no texto, no anonimato em que se torna. Poema e poeta suprimem-se reciprocamente. O resíduo é uma espécie de espanto de existir, espanto de existir que talvez seja o verdadeiro tema do filme.

Se, finalmente, considerarmos o movimento impuro das artes, vemos que na realidade o poético no filme é o arrancar de si do poético suposto no poema. Pois o que conta é justamente que um ator, ele próprio impurificação do romanesco, leia um poema, que não é um poema, para que seja montada a passagem de uma idéia completamente diferente, ou seja, que esse personagem não poderá, jamais poderá, apesar de seu enorme desejo, ancorar-se nos outros, constituir a partir deles uma estabilidade de seu ser. O espanto de existir, como acontece muitas vezes nas primeiras obras de Wenders, antes dos anjos, se é que posso dizer isso, é o elemento solipsista, aquele que, mesmo de muito longe, enuncia que um alemão não pode com toda a tranqüilidade entrar num acordo com outros alemães e ligar-se a eles, defeito hoje pronunciável, com toda a clareza política, do ser alemão como tal. A poética do filme é, assim, no entrelaçamento dos três movimentos, a passagem de uma idéia que não é simples. Tanto no cinema quanto em Platão, as verdadeiras idéias são mistas, e qualquer tentativa de univocidade desfaz o poético. Em nosso exemplo, essa leitura do poema faz aparecer, ou passar, a idéia de um elo de idéias: existe um elo, propriamente alemão, entre o que é o poema, o espanto de existir e a incerteza nacional. É essa idéia que visita a seqüência. E para que sua complexidade, sua mistura sejam o que nos terá convocado a pensar, é necessário o entrelaçamento de três movimentos: o movimento global, pelo qual a idéia é sempre apenas sua passagem, o movimento local, pelo qual ela é também diferente do que ela é, diferente de sua imagem, e o movimento impuro, pelo qual ela se aloja nas fronteiras movediças entre suposições artísticas abandonadas.

Da mesma maneira que a poesia é parada na língua pelo efeito de um artifício codificado de seu manuseio, os movimentos que a poética do cinema entrelaça são de fato falsos movimentos.

O movimento global é falso, pois nenhuma medida lhe convém. A subestrutura técnica organiza um movimento discreto e uniforme, em que toda a arte é não lhe atribuir nenhuma importância. As unidades de montagem, como os planos ou as seqüências, são finalmente compostas, não na medida de um tempo, mas em um princípio de proximidade, de lembrança, de insistência ou de ruptura, cujo pensamento verdadeiro é bem mais uma topologia do que um movimento. O falso movimento, pelo qual a idéia só é dada como passagem, impõe-se como filtrado por esse espaço de composição, presente desde a filmagem. Digamos que há idéia porque há um espaço de composição e que há passagem porque esse espaço se entrega ou se expõe como tempo global. Assim, em *Falso movimento*, a seqüência dos trens que se roçam e se afastam é uma metonímia de todo o espaço de composição. Seu movimento é pura exposição de um sítio, onde proximidade subjetiva e afastamento são indiscerníveis, o que é de fato a idéia do amor em Wenders. O movimento global não passa do estiramento pseudonarrativo desse sítio.

O movimento local é falso, pois não passa do efeito de uma subtração da imagem e também do dizer a eles mesmos. Tampouco há aqui movimento original, movimento em si. O que há é uma visibilidade forçada que, não sendo reprodução do que quer que seja — digamos de passagem que o cinema é a arte menos mimética —, cria um efeito temporal de percurso para que esse próprio visível seja atestado de certa forma "fora da imagem", atestado pelo pensamento. Estou pensando, por exemplo, na seqüência de *A marca da maldade*, de Orson Welles, em que o policial gordo

crepuscular visita Marlene Dietrich. O tempo local só é induzido ali porque é de fato Marlene Dietrich a quem Welles visita e porque a idéia não coincide de forma alguma com a imagem, que deveria ser a de um policial na casa de uma prostituta que está envelhecendo. De modo que a lentidão quase cerimoniosa da conversa resulta do fato de que essa imagem aparente deve ser percorrida pelo pensamento até o ponto em que, por uma inversão dos valores fictícios, seja de Marlene Dietrich e de Orson Welles, e não de um policial e de uma prostituta, que se trata aqui. Daí a imagem ser arrancada de si mesma para ser restituída ao real do cinema. Aqui, por sinal, o movimento local orienta-se em direção ao movimento impuro, porque a idéia, que é a de uma geração agonizante de artistas, instala-se à margem do cinema, e igualmente do filme e do cinema como configuração, ou, como arte, à margem do cinema e de si mesmo, ou ainda, do cinema como efetividade e do cinema como coisa do passado.

E, finalmente, o movimento impuro é o mais falso de todos, porque não existe na realidade qualquer meio de fazer um movimento de uma arte a outra. As artes são fechadas. Nenhuma pintura jamais transformar-se-á em música, nenhuma dança em poema. Todas as tentativas diretas nesse sentido são inúteis. E, contudo, o cinema é de fato a organização desses movimentos impossíveis. No entanto, isso é mais uma vez apenas uma subtração. A citação alusiva às outras artes, constitutiva do cinema, arranca-as delas mesmas, e o que permanece é justamente a margem desfalcada por onde a idéia terá passado, tal como o cinema, e só ele, autoriza sua visitação.

Assim, o cinema, tal como existe nos filmes, entrelaça três falsos movimentos. Por essa triplicidade, entrega como passagem pura a miscigenação e a impureza ideal que se apoderam de nós.

O cinema é uma arte impura. É mesmo o mais-um das artes, parasitário e inconsistente. Mas sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer idéia.

Essa impureza, assim como a da Idéia, não obriga, porém, para falar somente de um filme, a desvios estranhos, a esses "longos desvios" cuja necessidade filosófica Platão estabelece? É visível que a crítica de cinema está sempre suspensa entre a tagarelice da empatia e a tecnicidade historiadora. A menos que se trate apenas de contar a história (impureza romanesca fatal) ou de vangloriar os atores (impureza teatral). É possível falar de um filme com tanta facilidade?

Há uma primeira maneira de falar dele que é dizer "Gostei" ou "Não me entusiasmou". Essas frases são indistintas, pois a regra do "agradar" deixa sua norma escondida. Com relação a qual expectativa recai o juízo? Um romance policial pode também agradar ou não, ser bom ou ruim. Essas distinções não tornam o romance policial em questão uma obra-prima da arte literária. Designam mais a qualidade, a cor do breve tempo passado em sua companhia. Depois disso, vem uma perda de memória indiferente. Vamos chamar esse primeiro tempo da palavra de juízo indistinto. Ele considera o indispensável intercâmbio de opiniões, que muitas vezes tem como objeto, desde a consideração de como está o tempo até o que a vida promete ou subtrai de momentos agradáveis e precários.

Existe uma segunda maneira de falar de um filme, que é precisamente defendê-lo do juízo indistinto. De mostrar, o que já supõe alguns argumentos, que esse filme não é apenas situável na pasmaceira entre prazer e esquecimento. Não apenas é bom, bom em seu gênero, mas é possível prever ou estabelecer alguma Idéia a seu respeito. Um dos sinais superficiais dessa mudança de registro é o fato do autor do filme ser mencionado — mencionado como autor. Já o juízo indistinto, esse menciona prioritariamente os atores, ou os efeitos, ou uma cena impressionante, ou a história contada. Essa segunda espécie de juízo tenta designar uma singularidade da qual o autor é o símbolo. Essa singularidade é o que resiste ao juízo indistinto. Tenta separar o que é dito acerca do filme do movimento geral da opinião. Essa separação também

é a que isola um espectador, que percebeu e denominou a singularidade, da massa de um público. Chamemos esse juízo de juízo diacrítico. Ele argumenta pela consideração do filme como estilo. O estilo é o que se opõe ao indistinto. Ligando o estilo ao autor, o juízo diacrítico propõe que se salve algo do cinema, que ele não seja destinado ao esquecimento dos prazeres. Que sejam distinguidos no tempo alguns nomes, algumas figuras do cinema.

O juízo diacrítico não passa, na realidade, da negação frágil do juízo indistinto. A experiência mostra que ele salva menos os filmes que os próprios nomes de autores, menos a arte do cinema que alguns elementos dispersos das estilísticas. Eu ficaria bastante tentado a dizer que o juízo diacrítico é para os autores o que o juízo indistinto é para os atores: o indício de uma rememoração provisória. Afinal de contas, o juízo diacrítico define uma forma sofisticada ou diferencial da opinião comum. Designa, constitui o cinema "de qualidade". Mas a história do cinema de qualidade não esboça a longo prazo qualquer configuração artística. Esboça, antes, a história, sempre surpreendente, da crítica de cinema. Pois, em todas as épocas, é a crítica que fornece suas referências ao juízo diacrítico. A crítica denomina a qualidade. Mas, ao fazer isso, ela própria é ainda demasiadamente indistinta. A arte é infinitamente mais rara do que a melhor crítica pode supor. Já se sabia disso lendo os críticos literários de outrora, como Sainte-Beuve. A visão que eles dão de seu século, por seu sentido inegável da qualidade, seu vigor diacrítico, é artisticamente absurda.

Na realidade, um segundo esquecimento envolve os efeitos do juízo diacrítico em uma duração decerto diferente do esquecimento provocado pelo juízo indistinto, mas em última análise igualmente peremptório. Cemitério de autores, a qualidade designa menos a arte de uma época do que sua ideologia artística. Ideologia em que sempre a arte verdadeira é uma abertura.

Deve-se imaginar, portanto, uma terceira maneira de falar de um filme que não seja indistinta ou diacrítica. Vejo nela dois traços exteriores.

Em primeiro lugar, o juízo lhe é indiferente. Pois toda posição defensiva é abandonada. Que o filme seja bom, que tenha agradado, que não seja comensurável aos objetos do juízo indistinto, que seja necessário distingui-lo, tudo isso é suposto silenciosamente pelo simples fato de que dele se fale e não seja de forma alguma o objetivo a ser atingido. Não é a regra que se aplica às obras artísticas criadas no passado? Alguém ousa achar significativo que a *Oréstia*, de Ésquilo, ou *A comédia humana*, de Balzac, tenham "agradado"? Que não sejam "realmente nada más"? O juízo indistinto é então ridículo. Mas o juízo diacrítico também o é. Tampouco se exige que alguém se esforce à exaustão para provar que o estilo de Mallarmé é superior ao de Sully Prudhomme, o qual, entre parênteses, era considerado de excelente qualidade em sua época. Falaremos, assim, do filme no compromisso incondicionado de uma convicção de arte, não com a finalidade de expor, mas para estudar suas conseqüências. Digamos que se passe do juízo normativo, indistinto ("é bom") ou diacrítico ("é superior") a uma atitude axiomática, que pergunta quais são os efeitos deste ou daquele filme para o pensamento.

Falemos, portanto, de juízo axiomático.

E, se é verdade que o cinema trata a Idéia à maneira de uma visitação ou de uma passagem, e que o faz em um irremediável elemento de impureza, falar axiomaticamente de um filme seria examinar as conseqüências do próprio modo como uma Idéia é assim tratada por *esse* filme. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o "toque" da Idéia e para a captura de sua impureza inata.

Um exemplo: a sucessão dos planos que, no *Nosferatu* de Murnau, assinala a aproximação do sítio do príncipe dos mortos. Sobrexposição das pradarias, cavalos assustados, cortes tempestuosos, tudo isso desenvolve a Idéia de um tocar da iminência, de uma visitação antecipada do dia pela noite, de um *no man's land* entre a vida e a morte. No entanto, há também uma mistura impura

dessa visitação, algo manifestamente poético em demasia, uma suspensão que deporta a visão rumo à espera e à inquietude, em vez de nos mostrá-la em seu contorno estabelecido. Aqui nosso pensamento não é contemplativo, ele próprio é arrebatado, viaja em companhia da Idéia, mais do que dela se apodera. A conseqüência disso é que justamente o pensamento é possível a partir de um pensamento-poema que atravessa a Idéia, que é menos um corte do que uma apreensão pela perda.

Falar de um filme será muitas vezes mostrar como ele nos convoca a determinada Idéia na força de sua perda; ao inverso da pintura, por exemplo, que é por excelência a arte da Idéia minuciosa e integralmente dada.

Esse contraste empenha-me no que considero a dificuldade principal para falar axiomaticamente de um filme. É falar dele *como filme*. Pois, quando o filme organiza realmente a visitação de uma Idéia — e é o que supomos, já que falamos disso —, está sempre em uma relação subtrativa, ou defectiva, com uma ou muitas outras artes. Manter o movimento a partir da defecção, e não da plenitude de seu suporte, é o mais delicado. Sobretudo porque o caminho formalista, que leva a pretensas operações fílmicas "puras", é um impasse. Tornamos a dizer: nada no cinema é puro, ele é contaminado interior e integralmente por sua situação de mais-um entre as artes.

Vamos dar outra vez como exemplo a longa travessia dos canais no início de *Morte em Veneza*, de Visconti. A idéia que passa — e que todo o resto do filme ao mesmo tempo sutura e dissolve — é a de um homem que fez o que tinha de fazer na existência e que, portanto, está suspenso entre um final e uma outra vida. Ora, essa idéia organiza-se pela convergência díspar de muitos ingredientes; há o rosto do ator Dick Bogarde, a qualidade particular de opacidade e de interrogação que esse rosto carrega, que na verdade procede, queiramos ou não, da arte do ator; existem os inúmeros ecos artísticos do estilo veneziano, completamente vinculados ao tema do que está acabado, saldado, retirado da história,

temas pictóricos já presentes em Guardi ou Canaletto, temas literários de Rousseau a Proust; existe, para nós, nesse tipo de viajante dos grandes palácios europeus, o eco da incerteza sutil tramada, por exemplo, pelos heróis de Henry James; existe a música de Mahler, que é também o remate distendido, exasperado, de uma total melancolia, da sinfonia tonal e de seu aparato de timbres (aqui, só as cordas). E é possível mostrar como esses ingredientes ao mesmo tempo amplificam e corroem uns aos outros em uma espécie de decomposição por excesso, que justamente dá a idéia, e como passagem, e como impureza. Mas o que é aqui o filme, propriamente?

Afinal, o cinema são apenas tomadas e montagem. Nada além disso. Quero dizer: nada além disso é "o filme". É necessário sustentar, portanto, que, considerado segundo o juízo axiomático, um filme é o que expõe a passagem da idéia de acordo com a tomada e a montagem. Como a idéia chega à sua tomada, e até à sua surpresa?* E como é montada? Mas principalmente: o que o fato de ser tomada e montada na mais-uma heteróclita das artes revela-nos de singular, e que não podíamos anteriormente saber, ou pensar, dessa idéia?

No exemplo do filme de Visconti, está claro que tomada e montagem conspiram para estabelecer uma duração. Duração excessiva, homogênea à perpetuação vazia de Veneza, assim como à estagnação do adágio de Mahler e ao desempenho de um ator imóvel, inativo, do qual só se exige, interminavelmente, o rosto. Conseqüentemente, o que é capturado aqui da idéia de um homem suspenso em seu ser, ou em seu desejo, é de fato que tal homem é por si mesmo imóvel. Os recursos antigos esgotaram-se, as novas possibilidades estão ausentes. A duração fílmica, composta da harmonia de muitas artes entregues a seus defeitos, é a visitação de uma imobilidade subjetiva. Eis um homem doravante

* Jogo de palavras entre *prise* (que aqui tem o sentido de *tomada*) e *sur-prise* (surpresa), que se perde em português. (N.T.)

entregue ao capricho de um encontro. Um homem, como diria Samuel Beckett, "imóvel na escuridão", até que lhe chegue a delícia incalculável de seu carrasco, ou seja, de seu novo desejo, se vier.

Ora, o que importa é que tenhamos deixado claro aqui a vertente imóvel dessa idéia. Quanto às outras artes, seria possível mostrar que ou elas transmitem a Idéia como doação — no topo dessas artes, a pintura — ou elas inventam um tempo puro da Idéia, exploram as configurações da dependência do pensável — no topo dessas artes, a música. O cinema, pela possibilidade que lhe é própria, em tomadas e montagem, de amalgamar as outras artes sem apresentá-las, pode, e deve, organizar a passagem do que é imóvel.

Mas também a imobilidade da passagem, como se mostraria com facilidade na relação que certos planos de Jean-Marie Straub mantêm com o texto literário, seu ritmo, sua progressão. Ou também com o que o início de *Tempo de diversão* [*Playtime*], de Jacques Tati, institui de dialético entre o movimento de uma multidão e a vacuidade do que se poderia chamar sua composição atômica. O que faz com que Tati trate do espaço como condição para uma passagem imóvel. Falar axiomaticamente de um filme será sempre decepcionante, porque nos expomos a torná-lo apenas um rival caótico das artes primordiais. Mas podemos agarrar esse fio: mostrar como esse filme faz-nos viajar com essa idéia, de tal modo que descobrimos o que nada além dele poderia nos fazer descobrir: que, como Platão já pensava, o impuro da Idéia é sempre que uma imobilidade passe, ou que uma passagem seja imóvel. E é por isso que esquecemos as idéias.

Contra o esquecimento, Platão convoca o mito de uma visão primeira e de uma reminiscência. Falar de um filme é sempre falar de uma reminiscência: de qual vinda inesperada, de qual reminiscência, esta ou aquela idéia é capaz, capaz para nós? É desse ponto que todo filme verdadeiro trata, idéia por idéia. Das ligações do impuro, do movimento e do repouso, do esquecimento e da reminiscência. Não tanto do que sabemos, senão do que não

podemos saber. Falar de um filme é falar menos dos recursos do pensamento que dos seus possíveis, uma vez garantidos, à maneira das outras artes, os recursos. Indicar o que poder haver nele, além do que há. Ou ainda: como a impurificação do puro abre caminho a outras purezas.

Assim, o cinema inverte o imperativo literário que diz: fazer de modo que a purificação da língua impura abra caminho a impurezas inéditas. Os riscos são, além disso, opostos. O cinema, esse grande impurificador, continua correndo o risco de agradar demais, de ser uma representação do aviltamento. A verdadeira literatura, que é purificação rigorosa, corre o risco de se perder em uma proximidade do conceito, em que o efeito de arte se extenua, e a prosa (ou o poema) se sutura à filosofia.

Samuel Beckett, que gostava muito de cinema e que, aliás, escreveu e rodou um filme, cujo título bem platônico é *Film*, o Filme, enfim, que gostava de vagar às margens do perigo ao qual toda literatura de alto nível se expõe: não mais produzir impurezas inéditas, mas estagnar na pureza aparente do conceito. Em suma, filosofar. E portanto: balizar as verdades, mais do que produzi-las. *Worstward Ho* continua sendo o testemunho mais rematado dessa errância às margens.

9

SER, EXISTÊNCIA, PENSAMENTO: PROSA E CONCEITO

a) O entre-línguas e a estenografia do ser

Samuel Beckett escreve *Worstward Ho* em 1982 e o publica em 1983. É, ao lado de *Soubresauts*, um texto testamentário. Beckett não o traduziu para o francês, de modo que *Worstward Ho* exprime o real do inglês como língua materna de Beckett. Que eu saiba, os textos em francês de Samuel Beckett foram todos traduzidos para o inglês por ele mesmo. Em compensação, subsistem alguns textos escritos em inglês que ele não traduziu para o francês, e que são como os restos de algo mais originário na língua inglesa para esse artista excepcional do francês. Aliás, diz-"se" que Beckett considerava a tradução desse texto para o francês demasiadamente difícil. *Worstward Ho* está preso à língua inglesa de maneira tão singular que sua transmigração de uma língua para outra é particularmente árdua.

Como vamos estudar a versão francesa, não poderemos apanhá-la em sua poética literal. O texto francês ao qual nos reportamos, digno dos maiores elogios, não é exatamente de Samuel Beckett. Pertence em parte a Édith Fournier*, a tradutora. Não podemos

* BECKETT, Samuel. *Cap au pire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991 (trad. Édith Fournier).

abordar de imediato a significação desse texto pelo viés literal, pois se trata realmente de uma *tradução.*

No caso de Beckett, o problema da tradução é complexo, pois ele próprio se instalou no intervalo das duas línguas. O problema de saber qual texto é tradução do outro é uma questão praticamente impossível de determinar. No entanto, Beckett sempre chamou a passagem de uma língua para outra de uma "tradução", embora, se examinarmos de perto, existam diferenças significativas entre as "variantes" francesas e inglesas, diferenças que não apenas se referem à poética da língua, mas também à tonalidade filosófica. Há uma espécie de pragmatismo humorístico no texto inglês que não está exatamente presente no francês, e no texto francês há uma franqueza conceitual que é suavizada e, às vezes, a meu ver, um pouquinho diluída no inglês. No caso de *Worstward Ho,* temos um texto absolutamente inglês, sem variações no francês, e uma tradução no sentido comum. Daí a obrigação de nos apoiarmos no sentido, e não na literalidade.

Uma segunda dificuldade deve-se ao fato de esse texto ser, de maneira absolutamente consciente, um texto recapitulativo, ou seja, um texto que faz um balanço do conjunto do empreendimento de pensamento de Samuel Beckett. Para estudá-lo por inteiro, seria necessário mostrar que sua trama é uma rede cerrada de alusões a textos anteriores, de repetições de hipóteses teóricas daqueles textos, que serão reexaminadas, eventualmente contraditas ou modificadas, ou afinadas, e que é como uma espécie de filtro através do qual passa a multiplicidade dos escritos de Beckett, reduzida a seu sistema hipotético fundamental.

Isso dito, se reunirmos as duas dificuldades, é totalmente possível considerar *Worstward Ho* como um breve tratado filosófico, como uma estenografia da questão do ser. Trata-se de um texto que não é governado por uma espécie de poema latente, como os textos anteriores. Não é um texto que penetra na singularidade e no poder comparativo da língua como, por exemplo, *Mal vu mal dit.* Trata-se de um texto que conserva uma certa secura abstrata totalmente deliberada,

compensada, especialmente em inglês, por um cuidado rítmico extremo. Digamos que ele tende a liberar mais o ritmo do pensamento do que sua configuração, enquanto que em *Mal vu mal dit* seria o contrário. Podemos abordá-lo, portanto, de maneira conceitual, sem traí-lo. Tratar esse texto sobretudo como uma rede de pensamento ou uma estenografia da questão do ser-lhe é adequado, pois ele compõe um sumário da totalidade da obra. O que perderemos, que eu chamava de ritmo, é a figura de escansão — os segmentos de linguagem são em geral extremamente breves, algumas palavras —, portanto, a figura estenográfica que lhe é própria e que, em inglês, é ajustada a uma espécie de cunhagem da língua é totalmente particular.

b) O dizer, o ser, o pensamento

Cap au pire [Rumo ao pior] (admirável tradução para *Worstward Ho*) propõe uma trama extremamente densa, organizada, como em todo o Beckett tardio, em parágrafos, e uma primeira leitura mostra com toda a evidência que essa trama irá desenvolver em questões (direi logo mais o que se deve entender por "questão") quatro temas conceituais centrais.

O primeiro tema é o imperativo do dizer. Trata-se de um tema beckettiano muito antigo, o mais conhecido, mas sob certos aspectos também o mais mal conhecido. O imperativo do dizer é a prescrição do "ainda" como *incipit* do escrito, determinando o escrito como continuação. O começo em Beckett é sempre um "continuar". Nada começa que não esteja na prescrição do ainda ou do *re*-começar, na suposição de um começo que ele próprio jamais começou. Pode-se dizer que o texto está cercado pelo imperativo do dizer. Começa por:

> Ainda. Dizer ainda. Seja dito ainda. Tão mal que pior ainda.*

* Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore.

E termina por:

> Seja dito mais impossível ainda.*

De modo que se pode resumir *Cap au pire* pela passagem de "Seja dito ainda" a "Seja dito mais impossível ainda". O texto faz advir a possibilidade do "mais impossível ainda" como alteração fundamental do "ainda". A negação (mais impossível) atesta que não há mais o ainda. Mas, na realidade, como é "seja dito", o "mais impossível ainda" é uma variante do ainda, permanecendo coagido pelo imperativo do dizer.

O segundo tema, correlato imediato e obrigatório do primeiro em toda a obra de Beckett, é o ser puro, o "há" enquanto tal. O imperativo do dizer é imediatamente correlacionado àquilo com respeito ao qual há *a* dizer, a saber, justamente, o "há". Além do fato de que há o imperativo do dizer, há o "há".

O "há", ou ser puro, tem dois nomes, e não um único — isso é um grande problema —, que são, na tradução francesa, o vazio e a penumbra. Observemos de imediato que, com relação a esses dois nomes, vazio e penumbra, discerne-se, pelo menos aparentemente, uma subordinação: o vazio é subordinado à penumbra *no exercício do desaparecimento*, que é o plano da experiência essencial. A máxima é a seguinte:

> Desaparecimento do vazio não é possível. Exceto desaparecimento da penumbra. Então desaparecimento de tudo.**

Submetido, portanto, à experiência crucial do desaparecer, o vazio não tem autonomia. Está sob dependência do desaparecimento de tudo que, como tal, é o desaparecimento da penumbra.

* Soit dit plus mèche encore.

** Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout.

Se o "desaparecimento de tudo", ou seja, o "há" pensado como nada, é denominado pela penumbra, o vazio é necessariamente uma denominação subordinada. Se admitirmos que o "há" é o que há na experiência de seu nada, o fato de o desaparecer estar subordinado ao desaparecer da penumbra faz da "penumbra" o nome sobreeminente do ser.

O terceiro tema é o que se poderia chamar "o inscrito *no* ser". Trata-se do que se propõe do ponto do ser ou, ainda, do que é aparente na penumbra. O inscrito é o que a penumbra como penumbra dispõe na ordem do aparecer.

Na medida em que "penumbra" é o nome sobreeminente do ser, o inscrito é o que aparece na penumbra. Mas também pode-se dizer que se trata do que se oferece em um intervalo do vazio. Pois as coisas vão ser pronunciadas de acordo com os dois nomes possíveis do "há". Há o que aparece na penumbra, o que a penumbra faz aparecer como sombra: a sombra na penumbra. E há o que faz aparecer o vazio enquanto intervalo, no afastamento do que aparece e, conseqüentemente, como corrupção do vazio, se o vazio é designado a ser apenas diferença, ou separação. É assim que o universo, portanto o conjunto do que aparece, poderá ser denominado por Beckett: um vazio infestado de sombras. Essa maneira que o vazio tem de ser infestado pelas sombras quer dizer que está reduzido à figura de um intervalo entre as sombras. Mas jamais esqueçamos que esse intervalo entre as sombras não passa finalmente de penumbra, o que remete à penumbra como exposição arquioriginal do ser.

Pode-se dizer também que o inscrito no ser — as sombras — é o que se deixa contar. A ciência do número, do número das sombras, é um tema fundamental de Beckett. O que não é o ser como tal, mas que é proposto ou inscrito no ser, é o que se deixa contar, o que é na pluralidade, o que procede do número. O número não é, evidentemente, um atributo do vazio ou da penumbra: vazio e penumbra não se deixam contar. Já o inscrito no ser deixa-se contar. Deixa-se primordialmente contar: 1, 2, 3.

Última variante: o inscrito no ser é o que pode "piorar". "Piorar" — termo essencial de *Cap au pire*, o piorar é uma operação radical do texto — significa, entre outras coisas, e principalmente, ser mais mal dito que já dito.

Sob essa multiplicidade de atributos — o que é aparente na penumbra, o que é intervalar quanto ao vazio, o que se deixa contar, o que é suscetível de piorar ou de ser mais mal dito do que dito —, há o nome genérico, "as sombras". Pode-se dizer que as sombras são o que está exposto na penumbra. É o plural exposto do "há" sob o nome de penumbra.

Em *Cap au pire*, a apresentação das sombras será mínima: a contagem chegará até três, e veremos por que não pode haver menos que isso. Categorialmente, a partir do momento em que você conta o que se deixa contar, é preciso que conte pelo menos até três.

A primeira sombra é a sombra de pé, que conta por um. A bem dizer, é *o* um. A sombra de pé também será "o ajoelhado" — que essas metamorfoses não nos espantem —, ou ela também será "as costas curvadas". São seus diversos nomes. Não são tanto estados quanto nomes. Dessa sombra que conta por um, enuncia-se, a partir da página 45 da edição francesa, que é uma velha.

> Nada que prove que aquilo de uma mulher e no entanto de uma mulher.*

E Beckett acrescenta, o que se esclarecerá adiante:

> Ressumaram da substância mole que se amolece as palavras de uma mulher.**

São esses os atributos fundamentais do um: o um é a sombra ajoelhada e é *uma* mulher.

* Rien qui prouve que celui d'une femme et pourtant d'une femme.

** Ont suinté de la substance molle qui s'amollit les mots d'une femme.

Em seguida, há o par, que conta por dois. O par é a única sombra que conta por dois. Beckett dirá: "Duas libras e duas que perfazem apenas uma", uma sombra. E está estabelecido, a partir da denominação do par, que as sombras constitutivas desse par são um velho e uma criança.

Observemos que o um só é denominado mulher bem mais tarde, enquanto o dois é denominado "velho e criança" imediatamente. O que será dito mais tarde, em compensação, é que nada tampouco provou que se tratava de um homem e de uma criança. Em todos os casos, em se tratando da determinação homem, mulher, criança, nada comprova e, no entanto, é assim. Simplesmente a modalidade do dizer não é a mesma para o um-mulher e para o dois-homem-criança. Do um só se diz que é uma velha mulher bem mais tarde, ao passo que para o par declara-se imediatamente a composição (velho-criança); e o enunciado crucial encontra-se postergado: nada prova nada, e olha lá! Isso indica que a posição sexuada masculina é evidente e que a impossibilidade de prová-la é difícil de compreender. Quanto à posição sexuada feminina, pelo fato de ela não ser evidente, a impossibilidade de prová-la é igualmente evidente.

No par, trata-se sem dúvida do outro, do "um-e-outro".

O outro é indicado aqui por sua duplicidade interna, pelo fato de ser dois. É o dois que é o mesmo. Vamos repetir: "Duas libras [sombras] e duas que perfazem apenas uma." Mas, ao contrário, ele é o um que faz dois: o velho e a criança. Deve-se supor que velho e criança são o mesmo homem enquanto sombra, ou seja, a vida humana enquanto sombra em sua extremidade de infância e em sua extremidade de velhice, vida entregue naquilo que a cinde, na unidade do par que ela é enquanto alteridade de si mesma.

Pode-se enfim dizer que o inscrito no ser é a humanidade visível: mulher enquanto um e inclinação, homem enquanto duplo na unidade do número. As idades pertinentes são as extremas, como sempre em Beckett: criança e velho. O adulto é uma categoria mais ou menos ignorada, uma categoria insignificante.

Finalmente, o quarto tema é o pensamento, como se podia esperar. O pensamento é aquilo pelo que e no que há simultaneamente as configurações da humanidade visível e o imperativo do dizer.

O pensamento é recolhimento do primeiro e do terceiro tema: há o imperativo do dizer, há o inscrito no ser, e isso é "para" o pensamento e "dentro" do pensamento. Indiquemos imediatamente que a questão de Beckett é a seguinte: sabendo que o pensamento (quarto tema) é ponto focal ou recolhimento do imperativo do dizer (primeiro tema) e da disposição da humanidade visível, ou seja, as sombras (terceiro tema), o que pode pronunciar sobre o segundo tema, ou seja, sobre a questão do ser? Essa é a organização mais ampla do texto inteiro. A construção filosófica da questão será colocada dessa maneira: o que se deixa pronunciar sobre o "há" enquanto "há" do ponto do pensamento, em que se oferecem simultaneamente o imperativo do dizer e a modificação das sombras, que é circulação da humanidade visível?

Na estruturação de *Cap au pire*, o pensamento é representado por uma cabeça. Também irá se dizer "*a* cabeça" ou "*o* crânio". E ela é chamada repetidamente de "sede de tudo, germe de tudo". Se é chamada assim, é porque ela é aquilo pelo que há o imperativo do dizer e as sombras e aquilo em que há a questão do ser.

Qual é a composição do pensamento? Se for reduzido a seus constituintes absolutamente primordiais segundo o método de simplificação, que é o método orgânico de Beckett, há o visível e há o imperativo do dizer. Há "mal visto mal dito". O pensamento é o seguinte: "mal visto mal dito". Disso resulta que a apresentação da cabeça será essencialmente reduzida a seus olhos, por um lado, e a seu cérebro, por outro, de onde ressumam as palavras: dois buracos em um cérebro, é isso o pensamento.

Daí, dois temas recorrentes: o dos olhos e o da ressumação das palavras, cuja procedência é a matéria mole do cérebro. Aí está a representação material do espírito.

Precisemos esses temas.

Dir-se-á dos olhos que estão "esbugalhadamente fechados". O "movimento" do esbugalhar é fundamental em *Cap au pire*. Designa o ver como tal. Esse "esbugalhadamente fechados", incontestável justaposição discordante, designa exatamente o símbolo do mal visto. O ver é sempre um mal ver e, por conseqüência, o olho do ver está "esbugalhadamente fechado".

Quanto às palavras, segundo atributo do pensamento após o ver, dir-se-á que "mal ou pior ressumam fora de alguma substância mole do espírito". Essas duas máximas, a existência dos olhos "esbugalhadamente fechados" e o fato de que as palavras "mal ou pior ressumam fora de alguma substância mole do espírito", determinam o quarto tema, ou seja, o pensamento na modalidade da existência do crânio.

É fundamental constatar que o crânio é uma sombra a mais. O crânio perfaz três, *além* do um da inclinação feminina e do outro, em forma de par, do velho e da criança. O pensamento sempre vem em terceiro lugar. Na página 24 da edição francesa encontra-se uma recapitulação essencial.

> Doravante um para o ajoelhado. Como doravante dois para o par. O par como um só indo embora mal ou mal. Como doravante três para a cabeça.*

Quando Beckett conta o par, indica claramente que recai sobre o dois, mas que não é dois, é *o* dois. O par é o dois, mas, acrescentado ao um, não perfaz três. Acrescentando o par ao um, você sempre tem dois, o dois do outro após o um. Só a cabeça perfaz três. O três é o pensamento.

---

* Désormais un pour l'agenouillé. Comme désormais deux pour la paire. La paire comme un seul s'en allant tant mal que mal. Comme désormais trois pour la tête.

c) O indispensável pensamento-três

Deve-se assinalar que o texto de Beckett muitas vezes funciona por tentativas radicais às quais ele renuncia do próprio interior do texto. É assim que a cabeça é acrescentada, ou seja, vem em terceiro lugar, após uma tentativa materialista de renunciar a ela, uma tentativa em que só haveria o lugar e o corpo.

Bem no início, Beckett diz: um lugar, um corpo. "Nenhum espírito. Pelo menos isso." Que deve ser compreendido como "já é um lucro". Proceder-se-á como se se estivesse em um espaço de materialidade integral. Mas essa tentativa vai fracassar. É finalmente forçoso adicionar a cabeça, o que significa, no vocabulário de Beckett, que sempre há restos de espírito, que são justamente os olhos esbugalhadamente fechados, por um lado, e, por outro, o *ainda* da ressumação das palavras a partir da matéria mole.

Esse resto de espírito representado pela cabeça será um suplemento exigido do Um e do Dois das sombras. Beckett deduz o inelutável Três. Mas, se a cabeça conta três, ela própria deve estar na penumbra. Não está fora da penumbra. Um dos ardis do texto é que a tentativa materialista pura — só há o lugar e o corpo — terá de ser suplementada pela cabeça, de modo que será necessário contar três, e não dois. O materialismo, então, muda de jogo. O que ele exige é manter a cabeça na unicidade do lugar, é não fazer da cabeça um *outro* lugar, é jamais inscrever um dualismo originário, embora seja necessário chegar até três, e a grande tentação do três (o pensamento) é contar o dois *alhures*. Essa é a tensão metafísica crucial do texto.

Esses dados são enumerados várias vezes por Beckett no próprio texto, texto balizado por recapitulações. Por exemplo, na página 38:

> É o que as palavras que secreta dizem. O que o assim diz vazio. O assim dito penumbra. Os assins ditos sombras.
> O assim dito sede e germe de tudo.*

* Ce que c'est que les mots qu'il sécrète disent. Quoi l'ainsi dit vide. L'ainsi dite pénombre. Les ainsi dites ombres. L'ainsi dit siège et germe de tout.

Temos aqui o conjunto da temática constitutiva. "Há": o que há é "o que as palavras que ele secreta dizem" sob o imperativo do dizer; questão do ser: "o assim diz vazio" e "o assim dito penumbra"; questão do "há" no "há" ou questão da aparência: "Os assins ditos sombras." Enfim, "o assim dito sede e germe de tudo", questão da cabeça e do crânio, questão do pensamento.

Tudo isso constitui o que Beckett considera o dispositivo mínimo que fixa um rumo para o "ainda" do dizer. O dispositivo mínimo, o dispositivo menor, ou seja, o pior (veremos que o menor e o pior são a mesma coisa) para que haja questão. Para que haja sentido ínfimo ou mínimo de uma questão qualquer.

d) Questão e condições de uma questão

O que é uma questão? Uma questão é o que fixa seu rumo em direção ao "ainda" do dizer. Vamos chamar de questão o fato de que a navegação do "ainda" tenha um rumo. E esse rumo será o rumo ao pior, a direção do pior.

Para que haja questão, ou seja, rumo ao pior, é necessário haver um dispositivo mínimo, que é precisamente constituído pelos elementos que acabamos de enumerar. Desse ponto de vista, *Cap au pire* é, ele próprio, um texto mínimo, ou seja, um texto que institui os materiais elementares para qualquer questão possível segundo um método de redução drástica. Um texto que tenta não introduzir nenhum elemento inútil ou supranumerário com relação à possibilidade de uma questão.

A primeira condição de um dispositivo mínimo para que haja uma questão é decerto que haja o ser puro, cujo nome singular é o vazio. Mas também é preciso haver a exposição do ser, ou seja, não apenas o ser enquanto ser, mas o ser exposto segundo seu próprio ser, ou a fenomenalidade do fenômeno, ou seja, a possibilidade de que algo apareça em seu ser. E a possibilidade de que algo apareça em seu ser não é o vazio, que, por seu lado, é o

nome do ser enquanto ser. O nome do ser enquanto possibilidade do aparecer é: penumbra.

A penumbra é o ser na medida em que é possível haver uma questão de seu ser, ou seja, na medida em que está exposto à questão enquanto expediente de ser do aparecer.

Essa é a razão pela qual é preciso haver dois nomes (vazio e penumbra), e não apenas um. Para haver questão, o ser deve ter dois nomes. Heidegger também viu esse aspecto com o ser e o ente.

A segunda condição para uma questão é haver um pensamento. Um pensamento-crânio, vamos chamá-lo assim. Pensamento-crânio que é um mal ver e um mal dizer, ou um olho esbugalhadamente fechado e uma ressumação nominal. Mas, ponto essencial, o *próprio* pensamento-crânio está exposto. Não é subtraído à exposição do ser. Não é definível simplesmente como aquilo pelo que há o ser, participa do próprio ser, é apanhado na exposição. No léxico de Beckett, dir-se-á que a cabeça, sede e termo de tudo, ou o crânio, está *dentro* da penumbra. Ou que o pensamento-crânio é a terceira sombra. Ou ainda que ela deixa-se contar na penumbra incontável.

É o caso de se perguntar então se não se está exposto a uma regressão infinita. Se o pensamento como tal co-pertence ao ser, onde está o pensamento desse co-pertencer? A partir do que se diz que a cabeça está na penumbra? Parece que se está à beira da necessidade — se é possível arriscar essa expressão — de uma metacabeça. Deve-se contar quatro, depois cinco, e assim infinitamente.

O protocolo de encerramento é dado por um *cogito*; deve-se admitir que a cabeça é contada pela cabeça, ou que a cabeça vê-se como cabeça. Ou que é para o olho esbugalhadamente fechado que há um olho esbugalhadamente fechado. É o fio cartesiano do pensamento de Beckett, que jamais se desmentiu, que está presente, na realidade, desde o início de sua obra, mas que, em *Cap au pire*, é apontado como regra decretada que é a única a permitir que aquilo pelo que há penumbra também esteja na penumbra.

Finalmente, sempre na ordem das condições mínimas de uma questão, além do "há" e do pensamento-crânio, são necessárias inscrições de sombra na penumbra.

As sombras são organizadas por meio de três relações. Em primeiro lugar, a do um ou do dois, ou do mesmo e do outro. É o um ajoelhado e o par que anda, considerados em categorias platônicas como representações do mesmo e do outro. Em segundo lugar, a dos extremos da idade, infância e velhice, extremos que fazem também que o par seja um. Em terceiro lugar, a dos sexos, mulher e homem.

São essas as relações constitutivas das sombras que povoam a penumbra e infestam o vazio.

Um parêntese: existe um ponto bem importante, embora seja apenas uma alusão em *Cap au pire* — é que os sexos, como vimos, não apresentam provas. É até especificamente a única coisa que não apresenta provas. O fato de a sombra revelar-se mulher velha ou homem velho continua não apresentando provas, embora seja algo certo. E isso significa que, para Beckett, a diferenciação dos sexos é ao mesmo tempo absolutamente certa e absolutamente impossível de provar. Por esse motivo pude denominá-la uma disjunção pura.

Por que uma disjunção pura? É certo que há mulher e homem — no caso, mulher velha e homem velho —, mas essa certeza não pode ser deduzida ou inferida de nenhum traço predicativo particular. É, portanto, pré-lingüística, no sentido de que ela pode ser dita, mas de que esse dizer não provém de qualquer outro dizer. É um dizer primeiro. Pode-se dizer que há mulher e homem, mas em nenhum momento é possível inferir esse dado de um outro dizer, em particular de um dizer descritivo ou empírico.

e) Ser e existência

Sob essas relações, a do um e do dois, a dos extremos da idade e a dos sexos, as sombras atestam não o ser, mas a existência. O que é a existência, e o que a distingue do ser?

A existência é o atributo genérico daquilo que tem capacidade de piorar. O que pode piorar existe. "Piorar" é a modalidade ativa de qualquer exposição ao ver do olho esbugalhadamente aberto e à ressumação das palavras. Essa exposição é existência. Ou, talvez, mais fundamentalmente, existe o que se deixa encontrar. O ser existe quando está na maneira do encontro.

Nem vazio, nem penumbra designam algo que se deixa encontrar, pois todo encontro ocorre sob a condição de que haja um intervalo possível do vazio, que recorta o que é encontrado, e de que haja a penumbra, que é a exposição de tudo o que se expõe. O que se deixa encontrar são sombras. Deixar-se encontrar ou piorar é uma única e mesma coisa, e isso designa a existência das sombras. Vazio e penumbra, que são os nomes do ser, não existem.

O dispositivo mínimo também dir-se-á, portanto: o ser, o pensamento e a existência. Quando se tem as representações do ser, do pensamento e da existência, ou as palavras para isso, ou, diria Beckett, as palavras para dizê-lo mal, quando se tem esse dispositivo experimental e mínimo do dizer, é possível dispor perguntas, é possível estabelecer o rumo.

f) Axioma do dizer

O texto irá então se organizar de acordo com hipóteses quanto ao rumo, quanto à direção do pensamento. Hipóteses quanto ao que liga, desliga ou afeta a tríade do ser-penumbra, da sombra-existência, do crânio-pensamento. *Cap au pire* vai tratar da tríade ser/existência/pensamento, sob as categorias do vazio, do mesmo e do outro, do três e do complexo ver/dizer.

Antes de formular hipóteses, é preciso sustentar-se com um certo número de axiomas, que instituem as primeiras conexões e desconexões. O axioma quase único de *Cap au pire*, aliás gerado por seu título, é um antigo axioma de Beckett — ele absolutamente

não é inventado aqui —, até um dos mais antigos. Esse axioma enuncia-se: dizer é dizer mal.

Deve-se compreender que "dizer é dizer mal" é uma identidade essencial. A essência do dizer é dizer mal. Dizer mal não é um fracasso do dizer, é exatamente o contrário: dizer tudo é, em sua própria existência enquanto dizer, um dizer mal.

O "dizer mal" opõe-se implicitamente ao "dizer bem". O que é o "dizer bem"? "Dizer bem" é uma hipótese de adequação: o dizer é adequado ao dito. Mas a tese fundamental de Beckett é que o dizer adequado ao dito suprime o dizer. O dizer só é um dizer livre, e especialmente um dizer artístico, desde que não seja coalescente ao dito, desde que não esteja sob a autoridade do dito. O dizer está sob o imperativo do dizer, está sob o imperativo do "ainda", não é coagido pelo dito.

Se não há adequação, se o dizer não está sob a prescrição do "o que é dito", mas apenas sob a regra do dizer, então o dizer mal é a essência livre do dizer, ou ainda a afirmação da autonomia prescritiva do dizer. Diz-se para dizer mal. E o cúmulo do dizer, que é o dizer poético ou artístico, é precisamente a regulação controlada do dizer mal, o que leva ao cúmulo a autonomia prescritiva do dizer.

Quando se lê em Beckett "dizer mal", "fracassar", etc., é preciso entender bem tudo isso. Caso se tratasse de uma doutrina empirista da língua, segundo a qual ela se prende às coisas mais ou menos bem, isso não teria nenhum interesse e, aliás, o próprio texto seria impossível. Ele só funciona a partir do momento em que se entende nas expressões "falhar" ou "dizer mal" a autoafirmação da prescrição do dizer sob sua própria regra. Beckett indica-o com clareza desde o início:

> Dizer por seja dito. Mal dito. Dizer doravante para que seja mal dito.*

* Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit. (*op. cit.*, p. 7)

g) A tentação

A conseqüência rigorosa de tudo isso é que a norma do dizer se pronuncia: fracasso. Claro que o fato de a norma do dizer ser o fracasso suscita subjetivamente uma esperança falaciosa, perfeitamente identificada por Beckett: a esperança de que haja um fracasso máximo, um fracasso absoluto, que teria o mérito de enfastiá-lo de uma vez por todas da língua e do dizer. É a tentação vergonhosa, a tentação de se subtrair ao imperativo do dizer. A tentação de que não haja mais o "ainda", de que não se esteja mais sob a prescrição intolerável do dizer mal.

Como o dizer bem é impossível, a única esperança está na traição: chegar a um fracasso tão reconhecido que induza a uma renúncia total à própria prescrição, a um abandono do dizer e da língua. O que significaria que se alcança o vazio, que se esteja vazio, esvaziado, esvaziado de toda prescrição. Finalmente, a tentação é cessar de existir para ser. Alcançou-se o vazio, portanto, o ser puro, e é isso o que se poderia chamar de tentação mística, no sentido de Wittgenstein, na última proposição do *Tractatus*. Chegar ao ponto em que, como é impossível dizer, a única coisa a fazer é calá-lo. Chegar ao ponto em que a consciência de que é impossível dizer, ou seja, a consciência de que fracassou totalmente, estabelece-o em um imperativo que não é mais o imperativo do dizer, mas o imperativo do calar.

No vocabulário do Beckett, isso se diz: partir. Partir de quê? Bem, partir da humanidade. Na realidade, Beckett pensa, como Rimbaud, que não se parte. Ele reconhece totalmente a tentação do partir da humanidade, que é fracassar a ponto de se enfastiar da língua e do dizer. Partir da existência de uma vez por todas, alcançar o ser. Mas ele retifica e recusa essa possibilidade.

Aqui está um texto em que é evocada a hipótese de um acesso ao partir e ao vazio por excesso de fracasso, excesso de fracasso que se confundiria com o sucesso absoluto do dizer:

> Tentar ainda. Fracassar ainda. Fracassar melhor ainda. Ou melhor pior. Fracassar pior ainda. Ainda pior ainda. Até ficar enfastiado de vez. Vomitar de vez. Partir de vez. Para lá onde nem um nem outro de vez. De uma vez por todas de vez.*

Isso é a tentação: partir para onde não há mais sombra, onde mais nada está exposto ao imperativo do dizer.

Mas, em muitas passagens adiante, essa tentação será recusada, revogada, proibida. Por exemplo, na página 49, onde a idéia "pior mais..." é declarada inconcebível:

> Volta desdizer melhor pior mais não concebível. Se mais escuro menos luminoso então melhor pior mais escuro. Desdito portanto melhor pior mais não concebível. Não menos que menos melhor pior pode ser mais. Melhor pior o quê? O dizer? O dito? Mesma coisa. Mesmo nada. Mesmo pouco nada falta.**

O ponto fundamental é que o "vomitar de vez, de uma vez por todas de vez" não existe, porque tudo "mesmo nada" é, na realidade, um "mesmo pouco nada falta". A hipótese de um partir radical que nos subtrairia à humanidade do imperativo, à tentação essencial de uma prescrição do silêncio, não pode dar certo por razões ontológicas. O "mesmo nada" é sempre na realidade um "mesmo pouco nada falta" ou um "mesmo quase nada", mas jamais um "mesmo nada" como tal. Jamais, portanto, se tem base para se subtrair do imperativo do dizer, em nome do advento do "nada" puro, ou do fracasso absoluto.

---

* Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon. Vomir pour de bon. Partir pour de bon. Là où ni l'un ni l'autre pour de bon. Une bonne fois pour toutes pour de bon. (*op. cit.*, pp. 8-9)

** Retour dédire mieux plus mal plus pas concevable. Si plus obscur moins lumineux alors mieux plus mal plus obscur. Dédit donc mieux plus mal plus pas concevable. Pas moins que moins mieux plus mal peut être plus. Mieux plus mal quoi? Le dire? Le dit? Même chose. Même rien. Même peu s'en faut rien.

h) As leis do piorar

A partir daí, a lei fundamental que governa o texto é que o pior de que a língua é capaz, o piorar, não se deixa capturar pelo nada. Continua-se no "mesmo pouco nada falta", mas nunca no ponto que seria o do "partir de vez", onde haveria captura pelo nada. Nada que não seria nem a penumbra, nem o vazio, mas a abolição da prescrição do dizer.

Deve-se sustentar, portanto, o seguinte: a língua tem exclusivamente a capacidade do menor. Não tem a capacidade do nada. Tem, dirá Beckett, "palavras que reduzem". Têm-se palavras que reduzem, e essas palavras que reduzem são aquelas graças às quais se pode manter o rumo ao pior, ou seja, o rumo a uma centralização do fracasso.

Entre "as palavras alusivas jamais diretas" de Mallarmé e "as palavras que reduzem" de Beckett, existe uma filiação evidente. Aproximar-se da coisa a dizer com a consciência de que ela não pode ser dita sob a justificação do dito, ou da coisa, leva a uma autonomização radical da prescrição do dizer. Esse dizer livre jamais pode ser direto ou, segundo o vocabulário de Beckett, é o que reduz, o que piora.

Em outras palavras: a língua pode esperar o mínimo do melhor pior, mas não a abolição. Aqui está o texto essencial, em que, aliás, figura a expressão "as palavras que reduzem".

> Pior menor. Mais não concebível. Pior na falta de um melhor menor. O melhor menor. Não. Nada o melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada não o melhor pior. Menos melhor pior. Não. O menos. O menos melhor pior. O menor jamais pode ser nada. Jamais ao nada pode ser reconduzido. Jamais pelo nada anulado. Inanulável menor. Dizer esse melhor pior. Com palavras que reduzem dizer o menor melhor pior. Na falta do bem pior que pior. O iminimizável menor melhor pior.*

* Pire moindre. Plus pas concevable. Pire à défaut d'un meilleur moindre. Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire.

"O menor jamais pode ser nada" é a lei do piorar. "Dizer o melhor pior" é o "inanulável menor". "O iminimizável menor melhor pior" jamais se confunde com a abolição pura e simples ou com o nada. O que quer dizer que o "deve-se calá-lo" no sentido de Wittgenstein é impraticável. Devemos permanecer rumo ao pior. *Rumo ao pior*: o título é um imperativo, e não simplesmente uma descrição.

O imperativo do dizer está então na figura de uma retomada constante, é da ordem da tentativa, do esforço, do labor. O próprio livro irá tentar piorar tudo o que se propõe à ressumação nominal. Boa parte do texto é consagrada ao que seria possível chamar experiências de "piora". *Cap au pire* é um protocolo do piorar como figura de auto-afirmação da prescrição do dizer. Piorar é denominar soberanamente no xcesso do fracasso, o que é a mesma coisa que suscitar por "palavras alusivas jamais diretas", e que acarreta a mesma proximidade intransponível do nada que no poema de Mallarmé.

O piorar, que é o exercício da língua em sua tensão artística, é feito por duas operações contraditórias. O que é, na verdade, piorar? É exercer a soberania do dizer com relação às sombras. É, portanto, ao mesmo tempo dizer mais a respeito e restringir o que é dito. É por isso que as operações são contraditórias. Piorar é dizer mais sobre menos. Mais palavras para melhor reduzir.

Daí o aspecto paradoxal do piorar, que constitui realmente a substância do texto. Para poder reduzir "o que é dito" de maneira que, a respeito dessa depuração, o fracasso seja mais manifesto, será necessário introduzir palavras novas. Essas palavras não são adições — não se acrescenta, não se soma —, contudo, é preciso dizer mais para reduzir, é preciso dizer mais para subtrair. É essa a operação constitutiva da língua. Piorar é fazer caminhar o mais dizer para reduzir.

Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire. A défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire. (*op. cit.*, p. 41)

i) Exercícios de piora

O texto prodigaliza exercícios de piora sobre todo o dado fenomenal das sombras, sobre a configuração da humanidade genérica, a saber:

- piorar o um, ou seja, piorar o ajoelhado mulher;
- piorar o dois, ou seja, piorar o par do velho e da criança;
- piorar a cabeça, ou seja, piorar os olhos, o cérebro ressumante, piorar o crânio.

Pois são essas as três sombras que constituem as determinações fenomenais da sombra.

Piorar o um. Esse exercício ocupa as páginas 26 e 27 da edição francesa:

> Primeiro um. Primeiro tentar melhor fracassar um. Algo aí que não destoa bastante mal. Não que tal qual não tenha fracassado. Fracassado o nenhum rosto. Fracassadas as nenhumas mãos. O nada —. Basta. Fora o fracassado. Minimamente fracassado. Lugar ao pior. Esperando pior ainda. Primeiro pior. Minimamente pior. Esperando ainda pior. Acrescentar um —. Acrescentar? Jamais. Curvá-lo mais para baixo, que seja curvado mais para baixo. O mais para baixo possível. Cabeça enchapelada desaparecida. Sobretudo longo cortado mais alto. Nada da bacia até embaixo. Nada além de costas curvadas. Tronco visto de costas sem cimo sem base. Negro escuro. Sobre joelhos invisíveis. Na penumbra vazia. Melhor pior assim. Esperando pior ainda.*

* D'abord un. D'abord essayer de mieux rater un. Quelque chose là qui ne cloche paz assez mal. Non pas que tel quel ce ne soit pas raté. Raté le nul visage. Ratées les nulles mains. Le nul —. Assez. Peste soit du raté. Minimement raté. Place au plus mal. En attendant pis encore. D'abord plus mal. Minimement plus mal. En attendant pis encore. Ajouter un —. Ajouter? Jamais. Le courber plus bas, qu'il soit courbé plus bas. Au plus bas. Tête chapeautée disparue. Long pardessus coupé plus haut. Rien du bassin jusqu'en bas. Rien que le dos courbé. Tronc vu de dos sans haut sans base. Noir obscur. Sur genoux invisibles. Dans la pénombre vide. Mieux plus mal ainsi. En attendant pis encore.

A ostentação nominal que cerca essa primeira sombra em um número maior de atributos subtrativos é, ao mesmo tempo, sua diminuição ou redução. Sua redução a quê? Bem, ao que seria necessário chamar *um traço de um*, um traço que daria a sombra sem nada mais. As palavras exigidas são "costas curvadas", uma simples curvatura. Nada além de uma curvatura, tal seria a idealidade do "pior ainda", estando entendido que, para fazer a curvatura surgir, são necessárias mais palavras, porque as palavras sozinhas operam a diminuição. Assim, uma operação de superabundância nominal — em Beckett, é sempre algo relativo — visa a uma diminuição essencial.

Assim é a lei do piorar: cortam-se as pernas, a cabeça, o casaco, corta-se tudo que é possível, mas cada corte está na realidade centrado na ocorrência, por detalhes subtrativos suplementares, de um puro traço. Deve-se suplementar para depurar o traço último do fracasso.

Agora o exercício de piora do dois:

> Depois dois. Fracassado a piorar. Tentar piorar. A partir do minimamente fracassado. Acrescentar —. Acrescentar? Jamais. As botinas. Melhor pior sem botinas. Calcanhares nus. Ora os dois direitos. Ora os dois esquerdos. Esquerdo direito esquerdo direito ainda. Pés descalços se vão e jamais se afastam. Melhor pior assim. Um pouquinho melhor pior que nada assim.*

As botinas, nomes como "botinas", não há muitos nessa prosa, cuja textura é extraordinariamente abstrata. Quando há, é realmente porque a operação é arriscada. Veremos isso logo adiante acerca de uma palavra concreta essencial, o surgimento do "cemitério".

* Puis deux. De raté à empirer. Essayer d'empirer. A partir du minimement raté. Ajouter —. Ajouter? Jamais. Les bottines. Mieux plus mal sans bottines. Talons nus. Tantôt les deux droits. Tantôt les deux gauches. Gauche droite gauche droite encore. Pieds nus s'en vont et jamais ne s'éloignent. Mieux plus mal ainsi. Un petit peu mieux plus mal que rien ainsi. (*op. cit.*, pp. 28-29)

Entrementes, a botina, que de repente surge, só para ser truncada, rasurada: "As botinas. Melhor pior sem botinas."

Uma parte das coisas — e essa é a natureza contraditória da operação — só é dada para ser rasurada, só ocorre na superfície do texto para ser subtraída. A lógica do piorar, que é a lógica da soberania da língua, identifica adjunção e subtração. Mallarmé procede da mesma maneira; para ele, fazer surgir um objeto (cisne, estrela, rosa...), cuja vinda impõe a dissolução, é o próprio ato do poema. A "botina" de Beckett é o termo-suporte de tal ato.

Finalmente, piorar a cabeça. A passagem citada concerne aos olhos (lembro que o crânio se compõe de olhos sobre um cérebro):

> Os olhos. Hora de tentar piorar. Mal ou pior tentar piorar. Mais fechados. Dizer esbugalhadamente abertos. Todo branco e pupila. Branco escuro. Branco? Não. Todo pupila. Buracos negro-escuro. Escancaramento que não vacila. Sejam ditos assim. Com palavras que pioram. Doravante assim. Melhor que nada a esse ponto melhorados pior.*

Nessa passagem, a lógica da escrita é totalmente típica. Partindo do sintagma "esbugalhadamente fechados", cujo sentido determinei, tem-se uma tentativa de abertura. Passar-se-á de "esbugalhadamente fechados" a "esbugalhadamente abertos", que é um dado semanticamente homogêneo. "Aberto", por sua vez, dará branco, e branco será dissolvido, dando o negro. Essa é a cadeia imediata. De fechado, passa-se a aberto; de aberto, passa-se a branco; depois branco é rasurado em proveito de negro. O saldo da operação, que é a operação do piorar, é que, em vez de "esbugalhadamente fechados", vamos ter "buracos negros" e que,

* Les yeux. Temps d'essayer d'empirer. Tant mal que pis essayer d'empirer. Plus clos. Dire écarquillés ouverts. Tout blanc et pupille. Blanc obscur. Blanc? Non. Tout pupille. Trous noir obscur. Béance qui ne vacille. Soient ainsi dits. Avec les mots qui empirent. Désormais ainsi. Mieux que rien à ce point améliorés au pire. (*op. cit.*, pp. 34-35)

a partir de então, quando se tratar de olhos, nem mesmo será mais com o termo "olhos", será com a simples menção a dois buracos negros.

Constatamos que o aberto e o branco só surgem, na trama da operação, para fazer passar dos olhos aos buracos negros, e que essa operação do piorar visa a nos livrar da palavra "olhos", descritiva demais, empírica demais, singular demais, para reconduzir, por piora diagonal e rasura, à simples acepção dos buracos negros como focos cegos da visibilidade. O olho como tal é abolido. Tem-se a partir de então um puro ver associado a um buraco, e esse puro ver associado a um buraco constrói-se a partir da abolição do olho pela mediação, suplementar e dissolvida, do aberto e do branco.

j) Manter o rumo

O piorar é um labor, uma efetuação inventiva e penosa do imperativo do dizer. Por ser um esforço, manter o rumo ao pior exige coragem.

De onde vem a coragem do esforço? A meus olhos, é uma questão bem importante, porque, de modo geral, é a questão de saber de onde vem a coragem de manter um procedimento de verdade, qualquer que seja a verdade. A questão é, finalmente: de onde vem a coragem da verdade?

Para Beckett, a coragem da verdade não poderia vir da idéia de que seremos recompensados pelo silêncio ou de que seremos recompensados por uma coincidência realizada com o próprio ser. Já vimos: não haverá dissolução do dizer, ou advento do vazio como tal. O *ainda* é impossível de apagar.

Então, de onde vem a coragem? Para Beckett, a coragem vem do fato de as palavras terem tendência a soar verdadeiras. Uma tensão extrema, que talvez seja a vocação de Beckett escritor, resulta de a coragem prender-se a uma qualidade das palavras

que é contrária a seu emprego no piorar. Existe como uma *aura* de adequação nas palavras que, paradoxalmente, é aquilo em que tomamos coragem para romper com a própria adequação, ou seja, para manter o rumo ao pior.

A coragem do esforço é sempre extraída ao avesso de seu destino. Chamar-se-á isso de torção do dizer: a coragem da continuação do esforço é extraída das próprias palavras, mas nas palavras ao avesso de seu destino verdadeiro, que é piorar.

O esforço — no caso, o esforço artístico ou poético — é um trabalho árido na língua para ordená-la aos exercícios do piorar. Mas esse esforço árido tira sua energia de uma disposição bem-sucedida da língua: uma espécie de fantasma de adequação que a obseda, e ao qual se torna como se aí se situasse o lugar possível de onde extrair da própria língua, mas inteiramente na contra-inclinação de seu destino, a coragem de seu tratamento. Em *Cap au pire*, essa tensão dá lugar a passagens belíssimas. Aqui está a primeira.

> As palavras também de quem quer que sejam. Quanto lugar deixado para o pior! Como às vezes soam quase reais! Como lhes falta inépcia! Dizer a noite é jovem infelizmente e criar coragem. Ou melhor pior dizer uma noite de vigília ainda infelizmente por vir. Um resto de última vigília por vir. E criar coragem.*

É na medida em que se pode dizer algo que soa quase verdadeiro, em que se pode dizer o que do poema é "como" o verdadeiro, e aí criar coragem, que se mantém o rumo ao pior. "Dizer a noite é jovem infelizmente e criar coragem." É realmente magnífico! E aqui está uma variação sobre o tema:

* Les mots aussi de qui qu'ils soient. Que de place laissée au plus mal! Comme parfois ils presque sonnent presque vrai! Comme l'ineptie leur fait défaut! Dire la nuit est jeune hélas et prendre courage. Ou mieux plus mal dire une nuit de veille encore hélas à venir. Un reste de dernière veille à venir. Et prendre courage. (*op. cit.*, p. 26)

> Que palavras para o que então? Como elas quase soam ainda. Enquanto, mal ou pior fora de alguma substância mole do espírito elas ressumam. Fora isso nisso ressumam. Como falta pouco não inepto. Até o último iminimizável menor como se tem má vontade de reduzir. Pois então na última penumbra acabar por desproferir o menoríssimo todo.*

Tudo mostra a que ponto "se tem má vontade de reduzir", a que ponto esse esforço é árido. Tem-se má vontade de reduzir porque as palavras são "falta pouco não ineptas", porque a palavra soa verdadeira, porque soa clara, e é aí que se cria coragem. Mas criar coragem para quê? Bem, precisamente para dizer mal, ou seja, para recusar a ilusão que soa verdadeira, ilusão que nos convoca à coragem. A torção do dizer é, portanto, ao mesmo tempo o que elucida a aridez do esforço (deve-se superar, rumo ao pior, a clareza das palavras) e a coragem com a qual tratamos essa aridez.

No entanto, manter o rumo ao pior é difícil por uma segunda razão: o ser como tal resiste a ele, o ser é rebelde à lógica do pior. Na medida em que o piorar se exerce sobre as sombras, chega-se à beira da penumbra, à beira do vazio, e lá, continuar a piorar é cada vez mais difícil. Como se a experiência do ser fosse verificá-lo, não a partir de um impasse do piorar, mas de uma dificuldade, ou de um esforço crescente, cada vez mais estafante, desse piorar.

Quando se é conduzido à beira do ser por um exercício árido e atento do piorar das aparências, uma espécie de invariabilidade desconcerta o dizer e o expõe a uma experiência sofrida, como se seu imperativo encontrasse aí o que lhe era mais afastado ou mais indiferente. Isso será dito de duas maneiras, segundo a penumbra,

* Quels mots pour quoi alors? Comme ils presque sonnent encore. Tandis que tant mal que pis hors de quelque substance molle de l'esprit ils suintent. Hors ça en ça suintent. Comme c'est peu s'en faut non inepte. Jusqu'au dernier imminimisable moindre comme on rechigne à réduire. Car alors dans l'ultime pénombre finir par déproférer le moindrissime tout. (*op. cit.*, p. 43)

ou segundo o vazio. E essa relação da penumbra, do vazio e do imperativo do dizer leva ao centro das questões ontológicas.

Lembremos que a penumbra é o nome do que expõe o ser. Daí resulta que a penumbra jamais pode ser escuridão total, escuridão que o imperativo do dizer deseja, como seu impossível próprio. O imperativo do dizer, que deseja o menoríssimo, é polarizado por essa idéia que a penumbra tornar-se-ia o escuro, o absolutamente negro. O texto levanta várias hipóteses segundo as quais esse desejo poderia ser satisfeito. Mas essas hipóteses são finalmente rejeitadas, pois sempre há uma exposição mínima do ser. O ser do ser vazio é se expor como penumbra, ou ainda o ser do ser é se expor, e a exposição exclui a absolutez do escuro. Mesmo que se pudesse diminuir a exposição, não se conseguiria chegar ao escuro como tal. Dir-se-á da penumbra que ela é "um pior impiorável":

> Assim rumo ao menor ainda. Enquanto a penumbra perdura ainda. Penumbra inobscurecida. Ou escurecida a mais escura ainda. A escuríssima penumbra. O menoríssimo na escuríssima penumbra. A última penumbra. O menoríssimo na última penumbra. Pior impiorável.*

O pensamento pode transferir-se para o menoríssimo, para a última penumbra, mas não há nenhum acesso ao escuro como tal. Sempre há algo que é ainda menor, e tornamos a dizer que o axioma fundamental é: "menor jamais é nada". O argumento é simples: como a penumbra, que é a exposição do ser, é condição do rumo ao pior, por ser o que expõe ao dizer, ela própria não pode-lhe ser integralmente organizada. Não podemos nos colocar rumo ao nada, somente rumo ao pior. Não há rumo ao nada, precisamente porque a penumbra é condição do rumo. E, portanto,

* Ainsi cap au moindre encore. Tant que la pénombre perdure encore. Pénombre inobscurcie. Ou obscurcie à plus obscur encore. A l'obscurissime pénombre. Le moindrissime dans l'obscurissime pénombre. L'ultime pénombre. Le moindrissime dans l'ultime pénombre. Pire inempirable. (*op. cit.*, pp.42-43)

é possível sustentar o quase escuro, o praticamente escuro, mas a penumbra em seu ser permanece penumbra. Em última análise, ela resiste ao piorar.

k) O vazio impiorável

Já o vazio é dado na experiência. É dado no intervalo das sombras da penumbra. É o que separa. De fato, é o fundo do ser; mas, enquanto exposto, é puro afastamento. A propósito das sombras ou do par, Beckett dirá: "vastidão de vazio entre eles". Essa é a figura de doação do vazio.

O piorar visa aproximar-se do vazio como tal, a não ter mais o vazio apenas na dimensão intervalar, mas o vazio como vazio, que seria o ser retirado de sua exposição. Mas, se o vazio é subtraído a sua própria exposição, então não pode mais ser correlativo do processo do piorar, pois o processo do piorar só trabalha as sombras e seus intervalos vazios. De tal forma que o vazio "em si" não se deixa trabalhar de acordo com as leis do piorar. Pode-se variar os intervalos, mas o vazio como vazio permanece radicalmente impiorável. Ora, se é radicalmente impiorável, isso quer dizer que não pode nem mesmo ser mal dito. Esse ponto é muito sutil. O vazio "em si" é o que não pode ser mal dito. É sua definição. O vazio *pode apenas ser dito.* Nele, o dizer e o dito coincidem, o que proíbe o dizer mal. Tal coincidência torna ao fato de que o próprio vazio não passa de um nome. Do vazio "em si", você só dispõe de seu nome. Isso é expressamente formulado no texto de Beckett, da seguinte maneira:

> O vazio. Como tentar dizer? Como tentar fracassar? Nenhuma tentativa nada fracassada. Dizer somente —.*

* Le vide. Comment essayer dire? Comment essayer rater? Nul essai rien de raté. Dire seulement —. (*op. cit.*, p. 20)

O vazio ser subtraído do dizer mal significa que não há arte do vazio. O vazio é subtraído àquilo que da língua faz proposição de arte: a lógica do piorar. Quando você diz "o vazio", disse tudo o que pode ser dito e não tem processo de metamorfose desse dizer. Dir-se-á também que não há metáfora.

Na subjetividade, como não passa de um nome, o vazio só suscita o desejo de seu desaparecimento. O vazio induz no crânio não o processo do piorar, impossível com relação a ele, mas a impaciência absoluta desse puro nome, ou ainda o desejo de que o vazio seja exposto como tal, ou nadificado, o que, contudo, é impossível.

A partir do momento em que se toca no vazio não intervalar, no vazio "em si", se está naquilo que é em Beckett a representação de um desejo ontológico subtraído ao imperativo do dizer: a fusão no nada do vazio e da penumbra. Dir-se-á igualmente que, de maneira quase pulsional, o nome do vazio encadeia um desejo de desaparecimento, mas que esse desejo de desaparecimento não tem objeto, pois aí só dispõe de um nome. E o vazio irá sempre opor a qualquer processo de desaparecimento o fato de que, justamente, ele é subtraído ao piorar, o que é dado pelo fato de que, tratando-se do vazio, o "máximo" e o "quase" são a mesma coisa. O que, observemos, não é o caso da penumbra, uma vez que os dois nomes do ser não funcionam da mesma maneira. A penumbra pode ser escuríssima, menorissimamente escuríssima; o vazio não. O vazio só pode ser dito, apreendido como puro nome e subtraído a qualquer princípio de variabilidade, portanto, de metáfora ou de metamorfose, porque nele o "máximo" e o "quase" coincidem absolutamente. Aqui está a passagem principal sobre o vazio:

> Tudo exceto o vazio. Não. O vazio também. Impiorável vazio. Jamais menos. Jamais aumentado. Jamais desde que dito primeiro jamais desdito jamais mais mal dito jamais sem que não devore a vontade que tenha desaparecido.
> Dizer a criança desaparecida. [...]*

"Dizer a criança desaparecida": Beckett tenta abordar a questão por um viés. O vazio impiorável não pode desaparecer, mas se, por exemplo, faz-se uma sombra desaparecer, pois se está diante de um vazio infestado de sombras, talvez se obtenha um vazio maior. Esse aumento entregaria o vazio ao processo da língua. É essa experiência que a seqüência descreve:

> Dizer a criança desaparecida. Bem como. Fora vazio. Fora esbugalhados. O vazio então não é tanto maior? Dizer o velho desaparecido. A velha desaparecida. Bem como. O vazio não é tanto maior ainda? Não. Vazio ao máximo quando quase. Ao pior quando quase. Menor então? Todas sombras bem como desaparecidas. Se portanto nem tanto mais que isso tanto menor então? Menos pior então? Chega. Que o diabo carregue o vazio. Inaumentável iminimizável impiorável sempiterno quase vazio.**

Como se vê, a experiência fracassa. O vazio permanece radicalmente impiorável, portanto, indizível, enquanto pura denominação.

---

* Tout sauf la vide. Non. Le vide aussi. Inempirable vide. Jamais moindre. Jamais augmenté. Jamais depuis que d'abord dit jamais dédit jamais plus mal dit jamais sans que ne dévore l'envie qu'il ait disparu.
Dire l'enfant disparu. [...] (*op. cit.*, pp. 55-56)

** Dire l'enfant disparu. Tout comme. Hors vide. Hors écarquillés. Le vide alors n'en est-il pas d'autant plus grand? Dire le vieil homme disparu. La vieille femme disparue. Tout comme. Le vide n'en est-il pas d'autant plus grand encore? Non. Vide au maximum lorsque presque. Au pire lorsque presque. Moindre alors? Toutes ombres tout comme disparues. Si donc pas tellement plus que ça tellement moins alors? Moins pire alors? Assez. Peste soit du vide. Inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide. (*op. cit.*, pp. 55-56)

I) Aparecer e desaparecer. O movimento

O argumentar ligado ao vazio convoca, com os supostos movimentos de desaparecimento e aparecimento, a totalidade das idéias supremas platônicas. Temos o ser, que é vazio e penumbra; o mesmo, que é o um-mulher; o outro, que é o dois-velho/criança. A questão é saber o que ocorre com o movimento e o repouso, últimas categorias nos cinco gêneros primordiais do *Sofista*.

A questão do movimento e do repouso apresenta-se sob a forma de duas interrogações: "o que pode desaparecer?" E "o que pode mudar?"

Existe uma tese absolutamente essencial, a de que o desaparecer absoluto seria o desaparecer da penumbra. Se nos perguntarmos "o que pode desaparecer *absolutamente*?", responder-se-á: a penumbra. Por exemplo:

> Ainda volta para desdizer desaparecimento do vazio. [Já foi dito que o desaparecimento do vazio está subordinado ao desaparecimento da penumbra.] Desaparecimento do vazio não é possível. Exceto desaparecimento da penumbra. Então desaparecimento de tudo. Tudo não já desaparecido. Até penumbra reaparecida. Então tudo reaparecido. Tudo não desaparecido para sempre. Desaparecimento de uma é possível. Desaparecimento dos dois é possível. Desaparecimento do vazio não é possível. Exceto desaparecimento da penumbra. Então desaparecimento de tudo.*

Continua existindo a hipótese possível de um desaparecer absoluto, que se apresentaria como desaparecimento da própria

* Encore retour pour dédire disparition du vide. [J'ai déjà dit que la disparition du vide est subordonnée à la disparition de la pénombre.] Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout. Tout pas déjà disparu. Jusqu'à pénombre réapparue. Alors tout réapparu. Tout pas à jamais disparu. Disparition de l'une se peut. Disparition des deux se peut. Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout. (*op. cit.*, p. 22)

exposição e, portanto, desaparecimento da penumbra. Mas o que se deve observar com atenção é que essa hipótese está fora do dizer, que o imperativo do dizer nada tem a ver com a possibilidade do desaparecimento da penumbra. Assim, o desaparecimento da penumbra é uma hipótese abstrata, como seu reaparecimento, que é formulável, mas não permite qualquer experiência, a qualquer protocolo na injunção do dizer. Há um horizonte de desaparecimento absoluto, pensável no enunciado "desaparecimento da penumbra". No entanto, esse enunciado permanece indiferente a todo o protocolo do texto.

O problema vai concentrar-se, portanto, no desaparecimento e no aparecimento das sombras. É um problema de ordem completamente diferente, vinculado à questão do pensamento, enquanto a hipótese do desaparecimento da penumbra está fora do dizer e fora do pensamento. De modo mais genérico, trata-se do problema do movimento das sombras.

A investigação desse ponto é muito complexa, e aqui só cito suas conclusões.

Em primeiro lugar, o um não tem capacidade de movimento. Decerto, a figura da velha mulher, que é o traço de Um, será descrita como "inclinada", depois "ajoelhada", o que parece proceder da mudança. Mas com a precisão capital de que aí só se trata de prescrições do dizer, de regras do pior, e jamais de um movimento próprio. Não é verdade que o um se ajoelha ou se inclina. O texto continua enunciando que *se* vai dizer ajoelhado, inclinado, etc. Tudo isso está sob a prescrição da lógica da minoração no piorar, mas não indica nenhuma capacidade própria do um a um movimento qualquer.

A primeira tese é, portanto, parmenidiana: o que é contado um, na medida em que é somente contado um, permanece indiferente ao movimento.

Segundo enunciado: o pensamento (a cabeça, o crânio) não tem condições de desaparecer. Sobre esse ponto há muitos textos. Aqui está um deles:

> A cabeça. Não perguntar se desaparecimento é possível. Dizer não. Sem perguntar não. Dela desaparecimento não é possível. Exceto desaparecimento na penumbra. Então desaparecimento de tudo. Desapareça penumbra! Desapareça vez. Bem de uma vez por todas. De uma vez por todas de uma vez e de vez.*

Esse "Desapareça penumbra!" permanece sem efeito. Como vimos, você pode continuar dizendo "Desapareça penumbra!", a penumbra não se preocupa absolutamente com isso.

O que há de importante para nós é que a cabeça não tem condições de desaparecer, exceto, naturalmente, desaparecimento da penumbra, mas então desaparecimento de tudo.

Deve-se observar que, de repente, a cabeça tem, sobre a questão do desaparecer, o mesmo estatuto que o vazio. O que é exatamente a máxima de Parmênides: "Já o mesmo é ao mesmo tempo pensar e ser." Parmênides designa um emparelhamento ontológico essencial do pensamento e do ser. E *Cap au pire* declara que, quanto à questão do desaparecer, que é a própria experiência do ser, o crânio e o vazio estão alojados sob a mesma insígnia.

De tal modo que finalmente — eis a terceira tese — apenas o outro, ou o dois, sustenta o movimento.

Tese clássica, tese grega. O movimento só existe no par, ou seja, no velho e na criança. Eles vão embora, andam. É a idéia de que o movimento é consubstancialmente ligado ao outro enquanto alteração. Mas o que é significativo é que esse movimento é de certa forma imóvel. A propósito do velho e da criança — é um verdadeiro *leitmotiv* do texto —, será dito constantemente:

> Mal ou mal vão embora e jamais se afastam.**

* La tête. Ne pas demander si disparition se peut. Dire non. Sans demander non. D'elle disparition ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout. Disparais pénombre! Disparais pour de bon. Tout pour de bon. Une bonne fois pour toutes pour de bon. (*op. cit.*, p. 26)

** Tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. (*op. cit.*, p. 15)

Há movimento, mas há uma imobilidade interna a esse movimento. Eles vão embora e jamais se afastam. O que isso quer dizer? Quer dizer que certamente há movimento — eles vão embora —, mas que só existe uma única situação do ser, só há uma situação ontológica. Dir-se-á também: há apenas um só lugar. O que é desde logo declarado na máxima:

> Nenhum lugar que não o único.*

Só há um lugar, ou só há um universo, só há uma representação do ser, não há duas. Para que o par se afaste efetivamente, para que, indo embora, se afaste, seria necessário um outro lugar, seria necessário que pudesse *passar* para um outro lugar. Ora, não há outro lugar: "Nenhum lugar que não o único." Ou seja: no ser não existe dualidade. O ser é Uno quanto à sua localização. É por isso que o movimento deve ser sempre reconhecido, mas ao mesmo tempo apreendido como relativo, pois não permite sair da unicidade do lugar, e é o que se confirma a respeito do par.

m) O amor

Essa migração imóvel, que é a do dois, é muito longinquamente marcada pela concepção beckettiana do amor. Nesse caso, trata-se do velho e da criança, mas pouco importa. Pois temos a máxima do dois, e, nesse prodigioso texto sobre o amor que se chama *Assez*, Beckett apresenta-nos o dois do amor como uma espécie de migração, que é ao mesmo tempo uma migração sobre si mesmo. É essa a essência do amor. A migração não faz com que se passe de um lugar a um outro, é um deslocamento dentro do lugar, e esse deslocamento imanente tem seu paradigma no dois do amor. Isso explica por que as passagens sobre o velho e a

* Nul lieu que l'unique. (*op. cit.*, p. 13)

criança são marcadas por uma emoção surda, bem particular em *Cap au pire*: a migração imóvel designa o que seria possível chamar de caráter espacial do amor.

Aqui está um desses textos, em que se ouve uma ternura abstrata poderosa, que faz eco a *Assez*:

> De mãos dadas caminham mal ou mal num passo igual. Nas mãos livres — não. Vazias as mãos livres. Ambos costas encurvadas vistos de costas caminham mal ou mal num passo igual. Erguida a mão da criança para alcançar a mão que aperta. Apertar a velha mão que aperta. Apertar e ser apertada. Mal ou mal vão embora e jamais se afastam. Lentamente sem parar mal ou mal vão embora e jamais se afastam. Vistos de costas. Ambos encurvados. Unidos pelas mãos apertadas apertando. Mal ou mal vão embora como um só. Uma só sombra. Uma outra sombra.*

n) Aparecer e desaparecer. A mudança. O crânio

Uma hipótese acessível ao crânio seria que as sombras, entre um desaparecimento e um reaparecimento, tenham se modificado. Essa hipótese é evocada e trabalhada na página 16 da edição francesa, mas é expressamente apresentada como uma hipótese do dizer:

> Lentamente desaparecem. Ora um. Ora o par. Ora os dois. Lentamente reaparecem. Ora um. Ora o par. Ora os dois.

* Main dans la main ils vont tant mal que mal d'un pas égal. Dans les mains libres — non. Vides les mains libres. Tous deux dos courbé vus de dos ils vont tant mal que mal d'un pas égal. Levée la main de l'enfant pour atteindre la main qui étreint. Étreindre la vieille main qui étreint. Étreindre et être étreinte. Tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Lentement sans pause tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Vus de dos. Tous deux courbés. Unis par les mains étreintes étreignant. Tant mal que mal s'en vont comme un seul. Une seule ombre. Une autre ombre. (*op. cit.*, pp. 14-15)

> Lentamente? Não. Desaparecimento súbito. Reaparecimento súbito. Ora um. Ora o par. Ora os dois.
> Idênticos? Subitamente reaparecidos idênticos? Sim. Dizer sim. Todas as vezes idênticos. Mal ou pior idênticos. Até não. Até dizer não. Subitamente reaparecidos mudados. Mal ou pior mudados. Toda vez mal ou pior mudados.*

A possibilidade de mudanças reais, ou seja, mudanças entre o aparecimento e o desaparecimento, não é uma hipótese suscetível de afetar o ser da sombra, mas uma hipótese que a prescrição do dizer pode eventualmente formular. É mais ou menos como há pouco: "Desapareça penumbra!", ou quando se diz "a ajoelhada", "a inclinada", etc. Deve-se distinguir o que é um atributo da própria sombra e a variação hipotética à qual a prescrição do dizer pode submetê-la.

Afinal, tratando-se das sombras de tipo um (a mulher) e de tipo dois (o velho e a criança), só a migração imóvel do par atesta um movimento.

De modo que finalmente somos remetidos à questão das mudanças da sombra de tipo três, o crânio, crânio de onde ressumam as palavras, de onde ressuma a prescrição do dizer. Aí intervém evidentemente a suspensão da qual falávamos, que é a estrutura do *cogito*. Qualquer modificação, desaparecimento, reaparecimento ou alteração do crânio é bloqueado pelo fato de que o crânio deve ser representado como o que apreende a si mesmo na penumbra.

Não se pode supor, então, que tudo desapareceu no crânio. A hipótese de uma dúvida radical, que afetaria as sombras de desaparecimento integral, na prescrição que o crânio com isso

* Lentement ils disparaissent. Tantôt l'un. Tantôt la paire. Tantôt les deux. Lentement réapparaissent. Tantôt l'un. Tantôt la paire. Tantôt les deux. Lentement? Non. Disparition soudaine. Réapparition soudaine. Tantôt l'un. Tantôt la paire. Tantôt les deux.
Inchangés? Soudain répparus inchangés? Oui. Dire oui. Chaque fois inchangés. Tant mal que pis inchangés. Jusqu'à non. Jusqu'à dire non. Soudain réapparus changés. Tant mal que pis changés. Chaque fois tant mal que pis changés.

faria, não pode ser mantida, pelos mesmos motivos que autolimitam a dúvida cartesiana radical. Aqui está a passagem:

> No crânio tudo desaparecido. Tudo? Desaparecimento de tudo não é possível. Até desaparecimento da penumbra. Dizer então só desaparecidos os dois. No crânio um e dois desaparecidos. Fora do vazio. Fora dos olhos. No crânio tudo desaparecido exceto o crânio. Os esbugalhados. Os únicos na penumbra vazia. Os únicos a serem vistos. Escuramente vistos. No crânio o crânio único a ser visto. Os olhos esbugalhados. Escuramente vistos. Pelos olhos esbugalhados.*

A hipótese do desaparecimento das sombras, remetida ao fato de que teriam desaparecido no crânio, portanto, de que não seriam mais da ordem do ver ou do ver mal, não acarreta o desaparecimento de tudo, em particular não acarreta desaparecimento de todas as sombras, porque o crânio, que é, ele próprio, uma sombra, não pode desaparecer por si mesmo.

A matriz cartesiana enuncia-se necessariamente: "No crânio, tudo desaparecido exceto o crânio." Penso, logo sou uma sombra na penumbra. O crânio é sombra-sujeito e não pode desaparecer.

o) Sobre o sujeito como crânio. Vontade, dor, alegria

O sujeito como crânio é redutível, fundamentalmente, ao dizer e ao ver; o crânio combina os olhos esbugalhados e um cérebro. Mas, como em Descartes, há outras afecções. Em particular, há o querer, há a dor e há a alegria, todos apontados no texto em seu

* Dans le crâne tout disparu. Tout? Disparition de tout ne se peut. Jusqu'à disparition de la pénombre. Dire alors seuls disparus les deux. Dans le crâne un et deux disparus. Hors du vide. Hors des yeux. Dans le crâne tout disparu sauf le crâne. Les écarquillés. Seuls dans la pénombre vide. Seuls à être vus. Obscurément vus. Dans le crâne le crâne seul à être vu. Les yeux écarquillés. Obscurément vus. Par les yeux écarquillés. (*op. cit.*, p. 32)

lugar. Cada uma dessas afecções será estudada de acordo com o método do piorar, ou seja, em seu essencial "iminimizável menor".

O que é o iminimizável menor essencial do querer? É o querer quando é dado em sua forma última, que é querer o não-querer, ou querer que não haja mais querer, isto é, querer a si mesmo como não querer, ou, dirá Beckett, o querer do desaparecimento do vão querer:

> Ele gostaria do assim dito espírito que há tanto tempo perdeu qualquer querer. O assim mal dito. No momento assim mal dito. De tanto querer por tanto tempo todo querer voou. Longo querer em vão. E quereria ainda. Vagamente quereria ainda. Vagamente em vão quereria ainda. Que ainda mais vago. Que mais vago. Vagamente em vão quereria que o querer fosse o menor. Iminimizável mínimo de querer. Inapaziguável vão mínimo de querer ainda.
> Gostaria que tudo desaparecesse. Desaparecesse a penumbra. Desaparecesse o vazio. Desaparecesse o querer. Desaparecesse o vão querer que o vão querer desaparecesse.*

Haveria muitos comentários a fazer sobre a correlação entre esse trecho e as doutrinas canônicas da verdade. Pode-se dizer que o querer é calcado no imperativo do dizer e que o "que tudo desapareça", a vontade que desapareça finalmente "o vão querer que o querer desapareça", é vestígio irredutível do querer, ou que o querer, como o imperativo do dizer, só pode continuar.

* Il voudrait l'ainsi dit esprit qui depuis si longtemps a perdu tout vouloir. L'ainsi mal dit. Pour l'instant ainsi mal dit. À force de long vouloir tout vouloir envolé. Long vouloir en vain. Et voudrait encore. Vaguement voudrait encore. Vaguement vainement voudrait encore. Que plus vague encore. Que plus vague. Vaguement vainement voudrait que le vouloir soit le moindre. Imminimisable minimum de vouloir. Inapaisable vain minimum de vouloir encore.
Voudrait que tout disparaisse. Disparaisse la pénombre. Disparaisse le vide. Disparaisse le vouloir. Disparaisse le vain vouloir que le vain vouloir disparaisse. (*op. cit.*, pp. 47-48)

A dor é do corpo (enquanto a alegria vem das palavras). A dor é o que do corpo provoca o movimento e nisso ela é a primeira testemunha dos restos de espírito. A dor é a prova corporal de que há restos de espírito, na medida em que ela é o que incita as sombras ao movimento:

> Ele está de pé. O quê? Sim. O dizer de pé. Forçado afinal a se pôr e a se manter de pé. Dizer ossos. Nenhum osso mas dizer ossos. Dizer um solo. Nenhum solo mas dizer um solo. Para poder dizer dor. Nenhum espírito e dor? Dizer sim para que os ossos possam lhe doer tanto que nada além que se pôr de pé. Mal ou pior se pôr e se manter de pé. Ou melhor pior dos restos. Dizer restos de espírito onde nada nos finais da dor. Dor dos ossos tal que nada senão se pôr de pé. Mal ou pior se pôr assim. Mal ou pior se manter. Restos de espírito onde nada nos finais da dor. Aqui ossos. Outros exemplos se necessário. De dor. De como aliviada. De como variada.*

A alegria, finalmente, está do lado das palavras. Alegrar-se é alegrar-se com o fato de que haja tão poucas palavras para dizer o que há a dizer. A alegria é sempre alegria da pobreza das palavras. O estigma do estado de alegria ou do júbilo, do que alegra, é que há extremamente poucas palavras para dizê-lo. Ora, isso é a pura verdade, se refletirmos a esse respeito. A alegria extrema é precisamente o que dispõe de poucas ou de nenhuma palavra para se dizer. Daí que, na representação da declaração de amor, não há

* Il est debout. Quoi? Oui. Le dire debout. Forcé à la fin à se mettre et tenir debout. Dire des os. Nul os mais dire des os. Dire un sol. Nul sol mais dire un sol. Pour pouvoir dire douleur. Nul esprit et douleur? Dire oui pour que les os puissent tant lui douloir que plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis se mettre et tenir debout. Ou mieux plus mal des restes. Dire des restes d'esprit où nul aux fins de la douleur. Douleur des os telle que plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis s'y mettre. Tant mal que pis y tenir. Restes d'esprit où nul aux fins de la douleur. Ici des os. D'autres exemples au besoin. De douleur. De comment soulagée. De comment variée. (*op. cit.*, pp 9-10)

mais nada a dizer a não ser o "eu te amo", o que é extremamente pobre, porque está no elemento da alegria.

Penso, na *Electra* de Richard Strauss, na cena do reconhecimento de Orestes por Electra, em que Electra canta um "Orestes!" muito violento e a música se paralisa. Tem-se um arranjo musical *fortissimo*, mas absolutamente informe e bastante longo. Sempre achei isso razoavelmente bom. É como se a extrema alegria indizível fosse dada musicalmente pela autoparalisia da música, como se sua configuração interna melódica (que em seguida vai dar-se tanto e mais em valsas melosas) fosse atingida pela impotência: temos ali um momento do "alegrar-se" enquanto disposição pobre da denominação.

Beckett diz isso de maneira bem clara. Esse aspecto está evidentemente ligado ao fato de que há pobres restos de espírito, e pobres palavras para esses pobres restos de espírito:

> Restos de espírito portanto ainda. Bastante ainda. Tão mal a quem tão mal ou tão mal onde pior bastante ainda. Nada de espírito e de palavras? Mesmo tais palavras. Portanto bastante ainda. O bastante para alegrar-se. Alegrar-se. Só o bastante ainda para alegrar-se senão apenas eles. Apenas!*

Eis o que temos para as outras faculdades subjetivas que não o ver e o dizer e, em primeiro lugar, as três principais (vontade, dor, alegria). Isso nos dá, em suma, uma doutrina clássica das paixões.

p) Como pensar um sujeito?

Posto isto, caso se queira ir mais longe no estudo do sujeito, deve-se proceder subtrativamente. No fundo, o método de Beckett

* Restes d'esprit donc encore. Assez encore. Tant mal à qui tant mal où tant mal que pis assez encore. Pas d'esprit et des mots? Même de tels mots. Donc assez encore. Juste assez pour se réjouir. Réjouir! Juste assez encore pour se réjouir que seulement eux. Seulement! (*op. cit.*, pp. 37-38)

é como a *épochè* de Husserl ao avesso. A *épochè* de Husserl consiste em subtrair a tese do mundo, em subtrair o "há" para se voltar ao movimento ou ao fluxo puro da interioridade que visa ao "há". Husserl filia-se à dúvida cartesiana. Retira-se o caráter tético do universo das operações intencionais da consciência, para tentar apreender a estrutura consciente que governa essas operações, independentemente de qualquer tese do mundo.

O método de Beckett é exatamente o contrário: trata-se de subtrair o sujeito, de suspendê-lo, para ver o que então advém ao ser. Far-se-á, por exemplo, a hipótese de um ver sem palavras. Far-se-á igualmente a hipótese de palavras se ver. Far-se-á a hipótese de um desaparecimento das palavras. E então constatar-se-á que, nesse momento, há o mais bem visto. Aqui está um dos protocolos dessa experiência:

> Hiato para quando as palavras desaparecidas. Quando nada mais possível. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido tudo o que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito. Nada de ressumação então. Nada de vestígio sobre a substância mole quando ela ainda ressuma. Nela ressuma ainda. Ressumação somente para visto tal como visto com ressumação. Obscurecido. Nada de ressumação para visto desobscurecido. Para quando nada mais possível. Nada de ressumação para quando ressumação desaparecida.*

Seria necessário explicar o texto em detalhes. Trata-se do protocolo do ver tal como fica desobscurecido quando se aventa a

* Hiatus pour lorsque les mots disparus. Lorsque plus mèche. Alors tout vu comme alors seulement. Désobscurci. Desóbscurci tout ce que les mots obscurcissent. Tout ainsi vu non dit. Pas de suintement alors. Pas trace sur la substance molle lorsque d'elle suinte encore. En elle suinte encore. Suintement seulement pour vu tel que vu avec suintement. Obscurci. Pas de suintement pour vu désobscurci. Pour lorsque plus mèche. Pas de suintement pour lorsque suintement disparu. (*op. cit.*, p. 53)

hipótese do desaparecimento das palavras, do fim real do imperativo do dizer — uma pura hipótese abstrata como a *épochè* de Husserl, e uma hipótese insustentável, que não pode ser praticada. Sob essa hipótese, algo do ser se esclarece. E pode-se fazer a experiência inversa: subtrair o ver e perguntar-se qual é o destino de um dizer mal desconectado do ver, do mal visto.

Não desenvolvo essas experiências, mas, finalmente, quando se recapitula a questão de desaparecer, obtêm-se três proposições.

Em primeiro lugar, o vazio é impiorável se considerado na exposição da penumbra. O que significa que não há experiência do ser, há apenas um nome. Um nome comanda um dizer, mas uma experiência é um dizer mal, e não um dizer.

Em segundo lugar, o crânio ou sujeito não pode ser subtraído ao ver e ao dizer *realmente*, só pode ser subtraído em experiências formais, em particular, porque é sempre não desaparecido para si mesmo.

Finalmente, as sombras, essas, ou seja, o mesmo e o outro, são pioráveis (do ponto do crânio), portanto, são objetos de experiências, de exposição artística.

Eis o que é exposto, dito e tramado com muitas outras coisas. Há toda uma doutrina do tempo, do espaço, das variações..., a se perder de vista.

Pelo menos até a página 60. A partir daí, acontece algo diferente, cuja complexidade é tanta que seriam necessárias longas considerações para se chegar a bom termo. Vou apontar o essencial.

q) O acontecimento

Até essa página 60, permanecemos nos dados do dispositivo mínimo, que entrelaça o ser, a existência e o pensamento. E aqui se produz um acontecimento no sentido estrito, uma descontinuidade, acontecimento preparado pelo que Beckett chama de um *estado último*. De modo geral, o estado último é o que acabamos

de dizer: é o estado último como último estado do estado, último estado do dizer do estado das coisas. Esse estado é apanhado na impossibilidade do aniquilamento, exceto desaparecimento na penumbra, que continua sendo uma hipótese fora do dizer.

O acontecimento, cujo traçado se deve dizer, vai dispor, ou desnudar, um imperativo do dizer reduzido ao enunciado de sua cessação. As condições serão modificadas a partir do acontecimento, de tal maneira que o conteúdo do "ainda" será estritamente limitado a "mais impossível ainda". O que restará a dizer será somente que não há mais nada a dizer. E assim teremos um dizer que chegou a seu grau de purificação absolutamente máximo.

Tudo começa pela recapitulação do estado último:

> Mesma inclinação para todos. Mesmas vastidões de distância. Mesmo estado último. Último em data. Até mal ou pior menor em vão. Pior em vão. Devora toda a vontade de ser nada. Nada jamais se pode ser.*

O "estado último" salda o processo do pior como interminável. Sua máxima é: "Pior em vão." Porém, a partir do momento em que a recapitulação termina, introduzida por "subitamente", produz-se com brusquidão uma espécie de afastamento desse estado para uma posição limite, que é como seu recuo absoluto para dentro da língua. Como se tudo o que foi dito, por poder ser dito em seu estado último, se encontrasse de imediato a uma distância infinitesimal do imperativo da língua.

Deve-se dizer que esse movimento é absolutamente paralelo ao surgimento da Constelação no final do *Lance de dados* de Mallarmé. A meu ver, a analogia é consciente, e veremos por quê. É como se, no momento em que não há mais nada a dizer, a não ser "eis o estado das coisas, das coisas do ser" — o que Mallarmé

* Même inclinaison pour tous. Mêmes vastitudes de distance. Même état dernier. Dernier en date. Jusqu'à tant mal que pis moindre en vain. Pire en vain. Dévore tout l'envie d'être néant. Néant jamais ne se peut être. (*op. cit.*, p. 61)

diz sob a forma "nada teve lugar senão o lugar" —, quando se pensa que o texto vai parar nesse momento, que se tramou essa máxima como última palavra sobre aquilo de que o imperativo do dizer é capaz; como se nesse momento se produzisse uma espécie de adjunção, em uma cena situada à distância da cena tratada, adjunção súbita, em ruptura, brusca, e na qual se dá uma metamorfose da exposição, metamorfose sideral, ou sideração. Não se trata do desaparecimento da penumbra, mas de um recuo do ser ao limite de si. E, da mesma forma que em Mallarmé a questão do lance de dados se salda pelo aparecimento das estrelas da Ursa Maior, aqui o que era contado na penumbra vai ser fixado como buracos de alfinete, em uma metáfora muito próxima. Eis a passagem introduzida pela cláusula de ruptura "Chega" ["Assez"]:

> Chega. De repente chega. De repente bem longe. Nenhum movimento e de repente bem longe. Bem menor. Três alfinetes. Um buraco de alfinete. Na penumbra obscuríssima. A vastidões de distância. Nos limites do vazio ilimitado. De onde não mais longe. Melhor pior não mais longe. Mais impossível menos. Mais impossível pior. Mais impossível nada. Mais impossível ainda.
> Seja dito mais impossível ainda.*

Quero simplesmente insistir sobre alguns pontos.

O caráter de acontecimento intratextual dessa disposição nos limites é assinalado pelo fato de que "de repente" não tem movimento. "De repente bem longe. Nenhum movimento e de repente bem longe." Não é uma mudança, portanto, é uma separação: é uma outra cena, que repete a cena primordialmente estabelecida.

* Assez. Soudain assez. Soudain tout loin. Nul mouvement et soudain tout loin. Tout moindre. Trois épingles. Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. À des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité. D'où pas plus loin. Mieux plus mal pas plus loin. Plus mèche moins. Plus mèche pire. Plus mèche néant. Plus mèche encore.
Soit dit plus mèche encore. (*op. cit.*, p. 62)

Em segundo lugar — o que me faz pensar realmente que a configuração mallarmeana da coisa é consciente —, é a passagem "A vastidões de distância. Nos limites do vazio ilimitado", que, para os ouvidos, é absolutamente próxima de "na altura talvez tão longe que um lugar funde-se com o além [...] uma constelação". Estou absolutamente convencido de que os três alfinetes e as sete estrelas são a mesma coisa.

Em pensamento, isso é de fato a mesma coisa: no momento em que só resta a dizer a representação estável do ser, surge numa subitaneidade, que é uma graça sem conceito, uma configuração de conjunto na qual vai se poder dizer "mais impossível ainda". Ou seja, não um "ainda" ordenado ou prescrito às sombras, mas simplesmente "mais impossível ainda", ou seja, o "ainda" do dizer reduzido à pureza de sua cessação possível.

No entanto, a configuração desse poder-dizer não é mais um estado do ser, um exercício do piorar. É um acontecimento, que cria um *longe*. Um distanciamento incalculável. Do ponto de vista poético, seria preciso mostrar que essa configuração de acontecimento, esse "de repente" é estética ou poeticamente preparado por uma figura. Em Mallarmé, a Constelação é preparada pela figura do mestre que está se afogando na superfície do mar. Em Beckett, essa preparação de figura, absolutamente admirável, consiste na metamorfose toda imprevisível do um-mulher em pedra tumular, em uma passagem que deveria alertar, se é possível dizer, por sua descontinuidade em imagem. Pouco antes, uma página antes do acontecimento nos limites, há o seguinte:

> Nada e contudo uma mulher. Velha e contudo velha. Sobre joelhos invisíveis. Inclinada como velhas pedras tumulares terna memória inclinam-se. Nesse velho cemitério. Nomes apagados e de quando em quando. Inclinadas mudas sobre túmulos de seres nenhuns.*

* Rien et pourtant une femme. Vieille et pourtant vieille. Sur genoux invisibles. Inclinée comme de vieilles pierres tombales tendre mémorie s'inclinent. Dans ce vieux cimetière. Noms effacés et de quand à quand. Inclinées muettes sur les tombes de nuls êtres. (*op. cit.*, p. 61)

Essa passagem é absolutamente singular e paradoxal com respeito a tudo o que dissemos. Em primeiro lugar, porque traz uma metáfora para o ponto das sombras. O um-mulher, a inclinação do um-mulher torna-se literalmente uma pedra tumular. E sobre a inclinação dessa pedra tumular o sujeito só é dado no apagamento de seu nome, na rasura de seu nome e de sua data de existência.

Pode-se dizer que o "chega" indica a possibilidade do acontecimento sobre o fundo desses "túmulos de seres nenhuns", sobre essa nova inclinação. A inclinação abre para a declinação, o túmulo anônimo para o alfinete astral.

No *Lance de dados*, a ruptura factual da constelação é possível porque o elemento do lugar soube metamorfosear-se em outra coisa que não ele mesmo.

Em *Cap au pire*, temos um túmulo, a velha que, ela própria, se tornou túmulo, o um-túmulo, da mesma forma no poema de Mallarmé temos a espuma que se torna navio e que, tornando-se navio, suscita o capitão do navio, etc. Temos uma transmigração da identidade da sombra para a figura do túmulo; e, quando temos o túmulo, também temos a transmigração do lugar: o que era penumbra, vazio ou lugar inominável, torna-se cemitério. Chamaria a isso de uma preparação figural.

De fato, pode-se dizer que todo acontecimento admite uma preparação figural, que sempre há uma *figura* pré-acontecimento. No texto em questão, a figura é dada a partir do momento em que as sombras chegam a ser o símbolo do ser de uma existência. Qual é o símbolo do ser de uma existência senão a pedra tumular, sobre a qual há o nome apagado e as datas de nascimento e de morte, igualmente apagadas? Momento em que a existência está apta a apresentar-se como o símbolo do ser ela mesma e em que ao ser advém seu terceiro nome: nem vazio, nem penumbra, mas cemitério.

O túmulo é o momento em que, por uma transmutação interna ao dizer, a existência penetra em uma tal simbólica do ser que o que vai poder ser pronunciado sobre o ser muda de natureza. Uma cena ontológica alterada repete o estado último, estado último que não era, portanto, o estado último. Há um estado supranumerário do estado último, que é precisamente o que é constituído de repente. Um acontecimento é o que, figuralmente preparado, faz advir que um estado último do ser não seja o último.

E o que vai restar no final? Bem, vai restar um dizer sobre o fundo de nada, ou de noite: o dizer do "ainda", do "mais impossível ainda", o imperativo do dizer tal qual. No fundo, é o termo de uma espécie de língua astral, que flutuaria sobre sua própria ruína e de onde tudo pode recomeçar, de onde tudo pode e deve recomeçar. Esse recomeço inelutável pode ser dito: o inominável do dizer é seu "ainda". E o bem, ou seja, o modo próprio do bem no dizer é sustentar o "ainda". Só isso. Sustentá-lo sem denominá-lo. Sustentar o "ainda" e sustentá-lo até o ponto de incandescência extrema, onde seu único conteúdo aparente é: "mais impossível ainda".

Mas para isso, é preciso que um acontecimento ultrapasse o estado último do ser. Então, posso, e devo, continuar. A menos que, para recriar as condições de obediência a esse imperativo, seja preciso adormecer um pouco, o tempo de juntar, em um simulacro do vazio, a penumbra do ser e a embriaguez do acontecimento. Talvez seja essa toda a diferença entre Beckett e Mallarmé: o primeiro proíbe o sono, como proíbe a morte. Deve-se fazer vigília. Para o segundo, também se pode alcançar a sombra após o trabalho poético, pela suspensão da questão, pela interrupção salvadora. É porque Mallarmé, depois de ter colocado de uma vez por todas que um Livro é possível, pode contentar-se com "tentativas visando ao melhor" e dormir entre duas tentativas. Eu aprovo-o, nesse aspecto, por ser um fauno francês, mais do que um insone irlandês.

10

FILOSOFIA DO FAUNO

Referências

Em 1865, Mallarmé tenta escrever uma obra destinada ao teatro com o título de *Monólogo de um fauno*.* O texto é realmente pensado para a representação, como atesta o fato de comportar um grande número de didascálias, precisando movimentos e posturas. Os esboços delineiam três partes: a tarde de um fauno; o diálogo das ninfas; o despertar do fauno. A construção dramática é, no fundo, de grande simplicidade: à evocação do ocorrido sucede a apresentação dos personagens, e, depois, quando do despertar, a distribuição de tudo isso na dimensão do sonho.

Os primeiros versos dessa primeira versão:

> Eu tinha ninfas. Um sonho? Não: o claro
> Rubi dos seios erguidos ainda abrasa o ar
> Imóvel.**

Como o monólogo não encontra produtor para o teatro, dez anos depois, em 1875, sob o título *Improvisação de um fauno*, Mallarmé escreve uma versão intermediária, que começa por:

* As traduções dos trechos de *Monólogo de um fauno, Improvisação de um fauno* e de *A tarde de uma fauno* são de Angel Bojadsen.

** J'avais des nymphes. Est-ce un songe? Non: le clair / Rubis des seins levés embrase encore l'air / Immobile.

Essas ninfas, quero maravilhá-las.*

Finalmente, em 1876, é publicado o texto que conhecemos, sob a forma de uma pequena brochura luxuosa, com um desenho de Manet. A abordagem definitiva é:

Essas ninfas, quero perpetuá-las.**

Trajetória exemplar. A primeira versão visa a um debate sobre a realidade do objeto do desejo ("Eu tinha"), em que finalmente se chega a uma decisão (não passava de um sonho). A segunda versão estabelece um imperativo que podemos dizer de sublimação artística, qualquer que seja a condição do objeto ("maravilhar"). A terceira versão designa uma tarefa para o pensamento: embora tenha havido um desvanecimento do que surgiu uma vez, o poema deve garantir sua verdade perpétua.

Arquitetura: as hipóteses e o nome

O poema mantém-se por inteiro no espaço entre o demonstrativo *essas* e o *eu* que sustenta o imperativo da perpetuação. Qual a relação entre a gênese desse *eu* e a objetividade aparente de *essas ninfas*? Como um sujeito pode sustentar-se de um objeto, a partir do momento em que este desapareceu e em que o próprio *eu* é sua única atestação? O poema é aquilo pelo que um desaparecimento vem dar todo o seu ser a um sujeito que se protege em uma denominação pura: "essas ninfas".

Jamais será questionado que aquilo de que tratamos é recoberto por esse nome, *ninfas*. A denominação é o ponto fixo do poema, e o fauno é ao mesmo tempo seu produto e sua garantia. O poema é uma longa fidelidade a esse nome.

* Ces nymphes, je les veux émerveiller.

** Ces nymphes, je les veux perpétuer.

O que desapareceu sob o nome só pode ser suposto. E são essas suposições que aos poucos constroem o fauno, no espaço entre o nome, *essas ninfas* e o *eu*.

A ocupação desse espaço faz-se por hipóteses sucessivas, trabalhadas e ligadas pela dúvida, sob a fixidez do nome.

Quais são essas hipóteses? Existem quatro principais, com ramificações internas.

1. As ninfas poderiam ter sido apenas imaginariamente suscitadas pela força do desejo do fauno (elas seriam "um voto de seus sentidos fabulosos").

2. Poderiam ser apenas ficções, desta feita induzidas pela arte do fauno (que é músico).

3. Elas seriam bem reais, teria existido o acontecimento de sua chegada, mas a pressa do fauno, uma espécie de prematuração da captura sexual, tê-las-ia dividido e suprimido. Esse seria o "crime" do fauno.

4. Talvez as ninfas sejam apenas as encarnações fugidias de um nome único: "ninfas" como hipóstases de Vênus. O acontecimento que atestam é imemorial, e o nome verdadeiro que deve vir é sagrado, é o nome de uma deusa.

Construídas pelo entrelaçamento das hipóteses, duas certezas esclarecem o poema e constroem o "eu" do fauno:

- De qualquer modo, as ninfas não estão mais lá. São a partir daquele momento "essas ninfas", e não têm importância, e é até perigoso querer lembrar-se do que foram. Suprimido o acontecimento, nenhuma memória pode ser sua guardiã. A memória é uma desfactualização, pois tenta ajustar a denominação a um significação.
- Doravante, trata-se de saber, abandonando qualquer memória e qualquer realidade, o que o nome vai tornar-se:

Casal, adeus; irei ver a sombra em que te transformastes.*

* Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

As hipóteses propõem ao poema fixar uma regra de fidelidade. Fidelidade em nome de um acontecimento.

Dúvidas e vestígios

Passa-se de uma hipótese a outra por dúvidas metódicas. Cada dúvida substitui a hipótese precedente, e a cada substituição aparece a questão dos vestígios que o suposto referente do nome teria deixado na situação precedente. Esses próprios vestígios devem ser determinados de novo como vestígios, pois nenhum é prova "objetiva" de que o acontecimento teve lugar (que as ninfas obsedaram empiricamente o lugar):

> Meu seio, virgem de prova, atesta uma mordida.
> Misteriosa, obra de algum dente augusto.*

O verso diz: há vestígios, mas como esses vestígios não constituem prova, devem ser determinados de novo. Se estivermos na fidelidade, encontraremos conexões sensíveis no nome do acontecimento, mas nenhuma jamais terá validade de prova de que o que ocorreu, ocorreu.

O que a dúvida, incerta do nome, veicula de modo latente é que o que terá ocorrido é, ao final do poema, a verdade do desejo, tal como a Arte, o próprio poema, a capta e fixa. Entenda-se que só alfineta, essa verdade, sob o efeito de denominação de um acontecimento cujas hipóteses sucessivas e as dúvidas que as afetam mostram que não é passível de determinação. Será também a verdade do "eu" inaugural, aquele que quer perpetuar "essas ninfas": é o sujeito do não passível de determinação como tal.

* Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure. / Mystérieuse, due à quelque auguste dent.

Da prosa interna ao poema

Há no poema longos trechos em itálico e entre aspas, introduzidos por palavras em letras maiúsculas, *CONTEZ*, *SOUVENIRS* [contai, reminiscências]. Tudo isso compõe uma pontuação enfática, que intriga. Aberto por imperativos em maiúsculas, encontra-se um estilo narrativo bastante simples. Em que condições intervêm essas narrativas, sublinhadas com força pelo itálico e pelas aspas? O poema diz-nos com clareza: nenhuma dessas narrativas (há três), que evocam a presença carnal das ninfas, tem a menor chance de salvar qualquer acontecimento. Um acontecimento nomeia-se, mas não se pode recitar ou contar-se.

A partir de então, as narrativas têm como única função propor-se como materiais para a dúvida. São fragmentos de memória a serem dissolvidos. E talvez seja essa, com efeito, a função de qualquer narrativa. Definamos a narrativa como aquilo a respeito do que há dúvida. A narrativa é essencialmente duvidosa, não porque não seja verdade, mas porque propõe materiais para a dúvida (poética). Trata-se então da prosa. Chamemos de "prosa" qualquer articulação da narrativa e da dúvida. A arte da prosa não é a arte da narrativa nem a arte da dúvida, é a arte da proposta de uma a outra. Embora seja possível classificar as prosas, segundo nelas predomine o deleite da narrativa ou sua austera apresentação à dúvida. O primeiro tipo de prosa é o mais afastado do poema, o segundo a ele se expõe um pouco mais, correndo o risco de nele se desfazer.

Os trechos entre aspas e em itálico de *A tarde de um fauno* são os momentos de prosa desse poema.

O problema é saber se a poesia deve sempre expor prosaicamente a narrativa à dúvida do poema. O estilo épico de Victor Hugo se encarrega de responder com majestade: "Sim!" A resposta de Baudelaire é mais matizada, mas observou-se muitas vezes que em *As flores do mal* há um forte prosaísmo local, uma função indubitável da narrativa. A evolução de Mallarmé entre 1865 e sua

morte é um afastamento contínuo de Victor Hugo, mas também de Baudelaire. Pois trata-se de eliminar todos os momentos de prosa. A partir de então, o poema é centralmente um enigma, o de uma dúvida que se deve resolver em afirmação, sem ter a narrativa como matéria de seu exercício. Não há outra razão ao que se chama, erroneamente, de hermetismo de Mallarmé.

O *Fauno* ainda não é "hermético"; nele figura a prosa, embora cercada, e quase zombada, pela sobrecarga de itálicos e aspas.

Há dez momentos no poema, como se diz dez movimentos na música.

O movimento zero, o que se deixa aquém da conta, é o primeiro fragmento do primeiro verso: "Essas ninfas, quero perpetuá-las." Dissemos que ele era o programa geral do poema: sustentar um tema pela fidelidade ao nome de um acontecimento desaparecido e não passível de decisão.

Examinemos os dez movimentos propriamente ditos.

1) Dissolução do acontecimento em seu lugar suposto

Tão claro,
Seu leve encarnado, que pelos ares volteia
De sonos felpudos saciado.*

Transparência do ar e latência do sono. Como em *Lance de dados*, a pena está sobre o abismo "sem cobri-lo nem fugir"; as ninfas desaparecidas, reduzidas à aparência de uma cor, salpicam (talvez) o lugar onde nem mesmo o próprio fauno sabe se desperta ou adormece.

* Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air / Assoupi de sommeils touffus.

2) Colocação da dúvida

Amei um sonho?
Minha dúvida, humo de noite antiga, termina
Em galhos sutis, que, verdadeiros
Bosques, prova, ó miséria! Que solitário oferecia-me
Por triunfo a falha ideal de rosas —
Reflitamos...*

A dúvida não é absolutamente de tipo cético. O imperativo é: "Reflitamos." Toda a operação do poema é uma operação de pensamento, não de rememoração ou de anamnese, e a dúvida é uma operação positiva do poema, o que autoriza a inspeção do lugar sob a regra dos vestígios do acontecimento-ninfas. Embora a primeira inferência seja puramente negativa (eu estava só, "nada teve lugar além do lugar").

3) Do desejo à música

ou se as mulheres de que te gabas
Ostentam um voto de teus sentidos fabulosos!
Fauno, a ilusão esvai dos olhos azuis
E frios, como uma fonte aos prantos, da mais casta:
Mas, a outra toda sussurros, dizes que ela contrasta
Como brisa do dia quente em teu velo?
Nada! pelo imóvel e exausto esfalecimento
Sufocando de calores no frescor da manhã quando luta,
Não rumoreja nenhuma água que minha flauta não despeja
No bosque regado de acordes; e somente o vento
Fora dos dois tubos disposto a exalar-se antes

* Aimai-je un rêve? / Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève / En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais / Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses — / Réfléchissons...

Que disperse o burburinho em chuva árida,
É, no horizonte que nenhuma ruga remexeu,
O visível e sereno sopro artificial
Da inpiração que volta ao céu.*

O que permite passar da hipótese de uma invenção do desejo à de uma suscitação pela arte é a metamorfose "elementar" das duas ninfas. Podem, com efeito, equivaler, na impossibilidade de determinação de seu surgimento, à fonte e à brisa, à água e ao ar. Ora, dessas equivalências antigas, a arte é desde sempre capaz.

Esse movimento cruza duas coisas que não se separarão mais, um procedimento situado do lado do desejo e do amor, e o procedimento artístico, que ele próprio tem um estatuto duplo: representado *no* poema pela arte musical do fauno, também é o devir do próprio poema. Existem, definitivamente, três registros enredados: o desejo, ligado ao suposto encontro da nudez das ninfas; a arte do fauno (músico), criador de ficções elementares; a arte do poeta. A convocação erótica sustenta uma metáfora intrapoética do poema, sobrecarregada por metamorfoses e correntes de equivalência ao suposto jogo do desejo: ninfas → olhos azuis e frios → prantos → fonte → murmúrio da flauta → capacidade do poema.

* ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux! / Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus / Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste: / Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude dans ta toison? / Que non! par l'immobile et lasse pâmoison / Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte, / Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent / Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant / Qu'il disperse le son dans une pluie aride, / C'est, à l'horizon pas remué d'une ride, / Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel.

4) Extorquir do lugar o nome do acontecimento

Ó margens sicilianas de um plácido pântano
Que à mercê de sóis minha vaidade saqueia,
Tácita sob as flores de fagulhas, CONTAI
"Que eu cortava aqui os ocos caniços domados
Pelo talento; quando, no ouro verde-mar de distantes
Verduras dedicando sua vinha às fontes,
Ondula uma brancura animal em repouso:
E que ao lento prelúdio onde nascem os flautins
Esse vôo de cisnes, não! de náiades se salva
*Ou mergulha..."**

Aqui temos um exemplo, ainda bem simples, do que é provavelmente o movimento mais geral dos poemas de Mallarmé: a apresentação do lugar, depois a tentação de nele discernir a prova de algum acontecimento que se dissipou.

Esse trecho inclui uma primeira seqüência da narrativa entre aspas e em itálico. Essa narrativa, atribuída ao próprio lugar, como se ele fosse confessar o acontecimento que o obseda, é um puro tempo de prosa, o que por si só nos convence de que ele chegará apenas à dúvida. Esse resultado está, quanto ao mais, inscrito na palpitação interrogativa entre "cisnes" e "náiades", que deixa aberta a possibilidade de uma subversão da realidade (as aves do pântano) pelo imaginário (a nudez das mulheres). Finalmente, a narrativa pode reconduzir totalmente à solidão do local, o que expõe o fauno à primeira tentação.

* Ô bords siciliens d'un calme marécage / Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage, / Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ / *"Que je coupais ici les creux roseaux domptés / Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines / Verdures dédiant leur vigne à des fontaines, / Ondoie une blancheur animale au repos: / Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux / Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve / Ou plonge..."*

5) Primeira tentação: abolir-se extaticamente no lugar

Inerte, tudo arde na hora felina
Sem marcar por qual arte tudo largou
Hímem demais desejado de quem busca o *lá*:
Então despertar-me-ia no fervor primeiro,
Ereto e só, sob velha torrente de luz,
Lírio! e alguém dentre vós para a ingenuidade.*

Como a narrativa do lugar não poderia convencer, pois só nos propõe uma memória inútil, por que não desistir da busca de vestígios? Por que não se consumir simplesmente na luz da paisagem? É a tentação da infidelidade, a de abdicar à questão do acontecimento e da fidelidade ao nome, às "ninfas". Como sempre se induz uma verdade de algum acontecimento (senão, de onde viria seu poder de novidade?), qualquer tentação contra a verdade apresenta-se como tentação de renunciar ao acontecimento e à sua denominação e contentar-se com o puro "há", com a força definitiva apenas do lugar. Consumido por meio-dia, o fauno libertar-se-ia de seu problema, seria "um de todos nós", e não mais essa singularidade subjetiva entregue ao não passível de determinação. Todo êxtase do lugar é o abandono de uma verdade cansativa. Mas isso não passa de uma tentação. O desejo do fauno, sua música e, finalmente, o poema persistem na busca dos signos.

6) Signos do corpo e poder da arte

Outro que esse doce nada pelo lábio ruidoso
O beijo, que bem baixinho perfídias assegura,

* Inerte, tout brûle dans l'heure fauve / Sans marquer par quel art ensemble détala / Trop d'hymen souhaité de qui cherche de *la*: / Alors m'éveillerais-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Meu seio, virgem de prova, atesta uma mordida
Misteriosa, obra de algum dente augusto;
Mas, basta! arcano tal qual eleito confidente
O junco vasto e gêmeo que sob o anil ressoa:
Que, desviando para si a turvação da face,
Sonha, em longo solo, que nos divertíssemos
A beleza circundante por confusões
Falsas entre ela mesma e nosso canto crédulo;
E fazer com que tão alto quanto se modula o amor
Esvaecer do sonho ordinário pelo dorso
Ou por flancos puros seguidos de meus olhares castos,
Uma linha sonora, vã e monótona.*

Nos dois primeiros versos desse movimento, o fauno enuncia que há um outro vestígio além do beijo, ou da lembrança de um beijo. O beijo "em si" é pura anulação, é um "doce nada". Mas há o vestígio, uma mordida misteriosa. Nota-se evidentemente a contradição aparente entre "virgem de prova" e "atesta uma mordida", no mesmo verso. Essa contradição é uma tese: nenhum vestígio atestado de um acontecimento vale como prova de seu ter-acontecido. O acontecimento é subtraído à prova, pois senão perderia sua dimensão de dissipação impossível de determinar. Mas não se exclui que haja um vestígio, um sinal, a não ser pelo fato de que, não sendo tal sinal uma prova, não obriga a sua interpretação. Um acontecimento pode deixar vestígios, mas esses vestígios jamais têm por si sós valor unívoco. Na realidade, é impossível interrogar os vestígios de um acontecimento de outra forma que não sob a

* Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité / Le baiser, qui tout bas des perfides assure, / Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure / Mystérieuse, due à quelque auguste dent; / Mais, bast! arcane tel élut pour confident / Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue: / Qui, détournant à soi le trouble de la joue, / Rêve, dans un solo long, que nous amusions / La beauté d'alentour par des confusions / Fausses entre elle-même et notre chant crédule; / Et de faire aussi haut que l'amour se module / Évanouir du songe ordinaire de dos / Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos, / Une sonore, vaine et monotone ligne.

hipótese de uma denominação. Eles não significam o acontecimento, a não ser que este tenha sido determinado. Sob o nome fixo "ninfas", determinado desde sempre, podemos, sem ter de comprová-lo, atestar uma mordida "misteriosa".

Essa é a própria essência da noção mallarmeana de mistério: um vestígio não comprovado, um signo cujo referente não é obrigatório. Existe mistério todas as vezes que algo se assinala sem que se seja obrigado a uma interpretação. Pois o sinal é sinal do próprio impossível de determinar sob a fixidez do nome.

A partir do "mas" no verso "Mas, basta!...", Mallarmé desenvolve a hipótese de que esse vestígio misterioso é ele mesmo, na realidade, uma produção da arte. Se o compararmos à primeira versão, teremos uma disposição bem diferente. Na primeira versão, a mordida misteriosa era dita "feminina", de modo que a interpretação estava estabelecida. Nenhum mistério nas letras. Entre 1865 e 1876, Mallarmé passa da idéia de uma prova unívoca à de um vestígio misterioso, cuja interpretação é aberta. Isso porque a primeira versão faz parte do registro do saber. A questão que anima o poema, até em seu destino teatral, é: o que sabemos do que aconteceu? Prova (a mordida feminina) e saber estão ligados. Na última versão, o testemunho torna-se um signo cujo referente é suspenso. A questão não é mais saber o que aconteceu; é tornar verdade um acontecimento impossível de ser decidido. A velha questão romântica do sonho e da realidade é substituída por Mallarmé pela da origem referente ao acontecimento do verdadeiro e de sua relação com a doação de um lugar. São esses os componentes do mistério.

O poema diz: minha flauta de artista escolheu como confidente própria, como aquilo em que ela confia, tal mistério. "Mistério" funciona a partir de então como o argumentante do "eu" musicista da flauta e abre para uma renovação da hipótese, segundo a qual o referente do mistério é mais artístico do que enamorado.

Muito intrincados, os versos a partir de "Que, desviando para si a turvação da face" enunciam que a flauta, reconduzindo para si o

que poderia atestar o desejo ou a perturbação, estabelece apenas por conta da arte um sonho musical. O artista e sua arte animavam o cenário estabelecendo equívocos entre a beleza do lugar e seu canto crédulo. A flauta que o artista toca sob o céu conseguiu como confidente tal mistério, reconduzindo a si todas as virtualidades do desejo. Distrai toda a beleza do lugar estabelecendo um equívoco constante com seu canto. Sonha fazer desvanecer, dissipar-se, com a mesma intensidade de que o amor é capaz, a quimera fantasiosa que se pode ter desse ou daquele corpo. Tem o poder de tirar desse material da quimera "uma linha sonora, vã e monótona".

A afetação evidente desse trecho, sua preciosidade complacente sublinham que o mistério da quimera desvanecida de corpos desejados pode simplesmente ser um efeito da arte e não obriga a uma suposição de acontecimento. Se captado pela arte, um desejo sem encontro, sem objeto real (capaz de estabelecer "confusões"), pode suscitar na situação um vestígio misterioso.

O vestígio artístico é misterioso, pois é vestígio apenas de si mesmo.

A idéia de Mallarmé é que a arte é capaz de produzir no mundo um vestígio que, relacionando-se apenas com seu próprio traçado, permanece fechado sobre seu enigma. A arte pode criar o vestígio de um desejo sem objeto encontrado (no sentido do real). Aí reside seu mistério. Mistério de sua equivalência com o desejo, economia feita de qualquer objeto, o que expõe à segunda tentação.

7) Segunda tentação: contentar-se com o simulacro artístico

> Faça com que, instrumento de fugas, ó maldosa
> Siringe, torne a florescer os lagos onde me aguardas!
> Remador brioso, falarei longamente
> das deusas; e por pinturas idólatras

À sua sombra ainda cingirei cinturas:
Assim, quando das uvas sorvi a claridade
De modo a banir um remorso por finta minha afastado,
Risonho, elevo ao céu o cacho vazio
E, soprando em suas peles luminosas, ávido
De embriaguez, perscruto-as fundo até o entardecer.*

A transição dirige-se à sua flauta, pois a hipótese precedente é que tudo procede da arte. O poema diz: tu, instrumento da arte, recomece tua tarefa. Eu gostaria de tornar ao meu desejo ao qual pretendes equivaler.

O fauno desejante distingue-se aqui do fauno artista. Mas, ao mesmo tempo, a cena erótica é apresentada como puro devaneio e, conseqüentemente, o acontecimento (a vinda real das ninfas) é anulado. Estamos aqui na segunda tentação, que é de contentar-se, subjetivamente, com o simulacro, com o desejo sem objeto. É o que se poderia chamar de uma interpretação perversa da hipótese anterior. Consiste em dizer: talvez tenha sido minha arte quem criou esse mistério, mas eu vou preenchê-lo de um simulacro desejante. Meu deleite será este. É então essencial que o simulacro assim concebido seja uma embriaguez, embriaguez que desvia de qualquer verdade. Se o simulacro é possível, então não preciso mais da fidelidade, pois o que se ausentou, posso imitar, artificializar enquanto um vazio, que é também um vazio sensível (as uvas infladas de ar). Um simulacro é sempre a substituição de uma fidelidade ao acontecimento pela encenação de um vazio.

Na questão do acontecimento, a função do vazio é central, pois o acontecimento convoca, faz advir o vazio da situação.

* Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne / Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends! / Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps / Des déesses; et par d'idolâtres peintures, / A leur ombre enlever encore des ceintures: / Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté, / Pour bannir un regret par ma feinte écarté, / Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide, / Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide / D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Fazendo o real oscilar para o lado daquilo "que não está ali", o acontecimento atesta que o ser do "há" é o vazio. Desfaz a aparência do pleno. Um acontecimento é pôr em xeque uma plenitude.

Como o acontecimento se dissipa e dele só subsiste o nome, a única maneira verídica de tratar esse vazio na situação reconstituída é ser fiel a esse nome a mais (ser fiel às ninfas). Permanece, no entanto, uma nostalgia do próprio vazio, tal como foi convocado no clarão do acontecimento. É a nostalgia tentadora de um vazio que seria pleno, de um vazio habitável, de um êxtase perpétuo. Faz-se necessária agora a cegueira da embriaguez.

É ao que o fauno se abandona, e contra o que seu único recurso é a retomada brutal da memória narrativa.

8) A cena do crime

Ô ninfas, tornemos a inchar REMINISCÊNCIAS diversas.
"Meu olho, perfurando os juncos, dardejava cada colo
Imortal, que em ondas afoga sua chama
Com um grito de raiva ao céu da floresta;
E desaparece o esplêndido banho de cabelos
Em claridades e calafrios, ô pedreiras!
Acorro; quando, a meus pés, se entrelaçam (mortificadas
Da languidez acalentada desse mal de ser dois)
Adormecidas apenas em seus braços audazes;
Rapto-as, sem desenlaçá-las, e vôo
Rumo a essa montanha, odiado pela sombra frívola,
Das rosas exaurindo todo o perfume ao sol,
Onde nosso folguedo ao dia consumido seja igual."
Eu te adoro, furor virginal, ó delícia
Feroz do sagrado fardo nu que desliza
Para fugir de meu lábio sorvendo fogo como um raio
Estremeça! o pânico segredo da carne:
Dos pés da desumana ao coração da tímida

Que abandona de vez uma inocência, úmida
De lágrimas desvairadas ou de vapores menos tristes.
"Meu crime, alegre por vencer esses temores
Traiçoeiros, é ter repartido o tufo descabelado
De beijos que os deuses guardavam tão bem entrelaçados:
Pois, apenas eu ia esconder um riso ardente
Sob as dobras felizes de uma só (guardando
Por um dedo simples, afim de que sua candura de pluma
Se tingisse do desassossego da irmã em brasa,
A pequena, ingênua e que não enrubescia:)
Que de meus braços, desfeitos por vagas mortes,
Essa presa, para sempre ingrata, se liberta
*Impiedosa da lágrima da qual eu ainda estava ébrio."**

Essa longa seqüência sustenta-se vigorosamente na prosa interior, nos itálicos da narrativa, na inútil pretensão da lembrança. Sem desvios, ela conta, em primeiro lugar, como o fauno arrebatou o casal das ninfas, depois como o perdeu, as duas belezas desvanecendo entre seus braços. O erotismo apóia-se nela, quase vulgar ("úmida [...] de vapores menos tristes", "da irmã em brasa", etc.).

* O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. / *"Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure / Avec un cri de rage au ciel de la forêt; / Et le splendide bain de cheveux disparaît / Dans les clartés et les frissons, ô pierreries! / J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries / De la langueur goûtée à ce mal d'être deux) / Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux; / Je les ravis, sans les désenlacer, et vole / À ce massif, haï par l'ombrage frivole, / De roses tarissant tout parfum au soleil, / Où notre ébat au jour consumé soit pareil."* / Je t'adore, courroux des vierges, ô délice / Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse / Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair / Tressaille! la frayeur secrète de la chair: / Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide / Que délaisse à la fois une innocence, humide / De larmes folles ou de moins tristes vapeurs. / *"Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs / Traîtresses, divisé la touffe échevelée / De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée : / Car, à peine j'allais cacher un rire ardent / Sous les replis heureux d'une seule (gardant / Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume / Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume, / La petite, naïve et ne rougissant pas:) / Que de mes bras, défaits par de vagues trépas, / Cette proie, à jamais ingrate se délivre / Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre."*

Não é a "literatura vaga" de Verlaine (aliás, poeta obsceno, como se sabe), nem as palavras "alusivas, jamais diretas" do próprio Mallarmé (aliás, poeta igualmente obsceno — leia "Uma negra que algum demônio desperta").

A primeira narrativa, no movimento 4, funcionava sob o regime da convocação do lugar. As "margens sicilianas de um plácido pântano" deviam confessar o acontecimento-ninfas que os afetara. As duas narrativas deste movimento 8 são confiadas diretamente à memória ("Ninfas, tornemos a inchar REMINISCÊNCIAS diversas"). Há coincidência narrativa? Não por completo. A primeira ocorrência prosaica conta apenas o desaparecimento das ninfas. Está centrada na dimensão desvanecente do acontecimento. Dessa vez, temos uma descrição positiva, uma cena erótica na devida forma, que identifica o nome ("essas ninfas") e ratifica seu plural (as duas mulheres são claramente distintas, ao mesmo tempo em que se afirma sua indistinção relativa, pois os deuses as conservavam "entrelaçadas").

No entanto, qual o valor para o tornar-se-verdadeiro do poema, da precisão erótica das lembranças?

A memória tem esse equívoco essencial de estar sob o signo do nome. O lugar pode muito bem ser inocente do acontecimento, a memória nunca o é, por ser pré-estruturada pela denominação. Pretende entregar-nos o acontecimento como tal, mas trata-se de uma impostura, pois toda a sua narrativa é comandada pelo imperativo do nome, e pode ser que seja apenas um exercício, lógico e retroativo, induzido pela inextirpável asserção "essas ninfas".

Jamais há memória do acontecimento puro. Sua face de supressão não é memorial. A inocência do lugar, o equívoco dos vestígios dominam esse ponto. Só existe memória daquilo que a fixidez do nome pode suscitar. Por isso, por mais precisa que seja, a seqüência propõe apenas novos insumos para a dúvida.

A primeira das duas narrativas da seqüência evoca o enlaçamento adormecido das duas ninfas, e seu arrebatamento pelo desejo do fauno. A segunda, o desaparecer, por divisão obrigatória, desse nu bicéfalo.

O núcleo fantasioso lésbico é patente. Inaugurado poeticamente por Baudelaire, percorre o século inteiro, inclusive a pintura (lembremo-nos das adormecidas de Courbet). Desse motivo convencional, pode-se esperar decerto alguma meditação subjacente sobre o Um e o Dois (o "mal de ser dois"). Pois tudo ocorre na manutenção do entrelaçamento do mesmo com o mesmo.

Há dois tempos essenciais, o verso 71 ("Rapto-as, sem desenlaçá-las") e os versos 82 e 83 ("Meu crime, alegre por vencer esses temores / Traiçoeiros, é ter repartido o tufo descabelado"). Enlaçamento e desenlaçamento. Um do Dois, e o Dois fatal do Um.

As duas mulheres enlaçadas constituem uma totalidade autosuficiente, a fantasia de um desejo fechado sobre si, destinado ao mesmo, um desejo sem outro, seria preciso dizer encastrado? Em todo caso, o Dois *como Um*. É esse desejo em caracol que suscita o desejo exterior do fauno, e é também o que acarretará a sua perda. Pois o que o fauno não compreende é que o encontro das ninfas não é um encontro *para* o seu desejo, mas encontro *do* desejo. O fauno trata como objeto (e portanto tenta dividir, tratar "parcialmente") o que, justamente, só era uma totalidade por abster-se de qualquer objeto, por representar o desejo puro.

A lição dolorosa que recebe o fauno é a seguinte: em um acontecimento verdadeiro, não se trata jamais de um objeto do desejo, mas do desejo como tal, do desejo puro. A alegoria lésbica é uma apresentação fechada dessa pureza.

O trecho (versos 75 a 81, interrupção dos itálicos) que separa as duas narrativas dessa parte terá um destino particular. Afinal se trata do único momento propriamente subjetivado ("Eu te adoro, furor virginal, ó delícia"), do momento em que o desejo é *declarado*.

É importante distinguir a declaração da denominação. Vamos chamar de "declaração" — a denominação ("essas ninfas") tendo ocorrido — o fato de enunciar sua própria relação com a denominação. É o tempo crucial de indução do sujeito sob o nome do acontecimento. Todo sujeito declara-se ("eu te adoro") como relação com a denominação e, portanto, como fidelidade desejante ao acontecimento.

A declaração do fauno intercala-se entre dois tempos da narrativa, o primeiro sob o signo do Um, o outro sob o signo da divisão. Ele faz essa declaração no momento de confessar que não soube ser fiel ao Um do desejo puro.

Isso porque há infidelidade toda vez que a declaração se revela heterogênea à denominação ou inscreve-se em uma outra série subjetiva que não a que a denominação impõe. É esse, de fato, o "crime" do fauno.

É ter tentado, sob o signo de uma declaração desejante heterogênea (querer unir-se eroticamente às duas ninfas separadamente), a disjunção do fato de o Um, como desejo puro absorvendo o Dois, ser guardado pelos deuses, como poder indivisível do surgimento do acontecimento. O crime é tornar objeto o que surge de forma inteiramente diferente de um objeto. A força subjetivante de um acontecimento não é o desejo de um objeto, mas o desejo de um desejo.

Mallarmé diz-nos: qualquer um que restaure a categoria do objeto, que o acontecimento sempre destitui, é remetido à supressão pura e simples. As ninfas dissolvem-se nos braços de quem pretendia torná-las objeto de seu desejo, em vez de ser conseqüente com o encontro de um desejo novo. Para ele, o único vestígio do acontecimento será o sentimento de perda.

Quando há acontecimento, a objetivação ("o crime") convoca a perda. É o grande problema da fidelidade a um acontecimento, da ética da fidelidade: como não restituir o objeto e a objetividade?

A objetivação é a análise e também o vício narrativo da memória. O fauno analisa uma lembrança e perde-se na objetividade.

O fauno, ou pelo menos o fauno da memória, o fauno prosaico, não soube ser o que o acontecimento exige de nós: um sujeito sem objeto.

9) Terceira tentação: o nome único e sagrado

Tanto pior! ao êxtase me levarão outras
Pela trança amarrada aos chifres de minha testa:

Sabes, minha paixão, que, purpúrea e já madura,
Cada granada explode e de abelhas murmura;
E nosso sangue, ardente por quem vai tomá-lo,
Escorre por todo o enxame eterno do desejo.
Na hora em que se tinge esse bosque de ouro e cinzas
Uma festa exalta-se na folhagem extinta:
Etna! em ti de Vênus visitada
Sobre tua lava posando seus calcanhares ingênuos,
Quando ressoa um sono triste no qual se extingüe a chama.
Rainha em xeque!
Ó castigo certeiro...
Não,*

Sempre infiel, o fauno adota a princípio a posição clássica de quem renuncia a ser sujeito de um acontecimento: não aconteceu nada de único, etc. Dissolução da singularidade na repetição. Isso equivale, é claro, a subtrair-se à denominação, como indica o que "outras" possam vir no lugar de "essas ninfas". Essa alteridade repetitiva, em que só se sustém a monotonia do desejo abstrato, é o véu tradicional do abandono de qualquer verdade. Enquanto isso, uma verdade não poderia ser indicada sob o "tanto pior" do espírito forte, nem tampouco, aliás, sob o "tanto melhor" do espírito inquieto.

Sob essa decepção camuflada, comandada pelo sentimento da perda, amadurece, porém, outra postura, outra postura profética: o anúncio do retorno do que foi perdido. É uma figura mais interessante. Com respeito a um acontecimento não mais subjetivado do que o desaparecimento, pode-se profetizar o retorno e mesmo o Retorno (eterno), pois a força do desejo, indexada à perda,

* Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront / Par leur tresse nouée aux cornes de mon front: / Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, / Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure; / Et notre sang, épris de qui le va saisir, / Coule pour tout l'essaim éternel du désir. / A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte / Une fête s'exalte en la feuilée etéinte: / Etna! c'est parmi toi visité de Vénus / Sur ta lave posant ses talons ingénus, / Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme. / Je tiens la reine! / Ô sûr châtiment... / Non,

continua ali. A disponibilidade do desejo sem nome, do desejo anônimo, alimenta o anúncio do retorno. Pois é por causa de "todo o enxame eterno do desejo" que não ocorreu o encontro singular e que pode, portanto, retornar o seu princípio.

A dificuldade, que perpetua o crime, é que esse retorno é forçosamente o do objeto. E até mesmo, como se verá, a hipóstase do objeto em Objeto: a Coisa, ou o Deus.

Esse movimento confirma a pouca fé que se deve outorgar à memória, pelo fato de que só faz o crime se expor até suas conseqüências transcendentes. Sob o signo falsamente alegre do "tanto pior", a disposição analítica e objetiva subsiste. De repente, o que vai retornar é a perda, que é em sua essência a perda de "essas ninfas".

A contrario, aquilo a que se pode ser fiel tem como característica não se repetir. Uma verdade está no elemento do que não pode se repetir. A repetição do objeto ou da perda (é a mesma coisa) não passa da infidelidade decepcionante à singularidade que não se pode repetir do verdadeiro.

O fauno vai tentar superar por antecipação essa decepção, evocando um objeto absoluto. Não mais as mulheres, mas a Mulher, não mais os amores, mas a deusa do amor, não mais súditas, mas a rainha. Tramada na imagem do enxame, que se articula com o desejo abstrato, Vênus desce ao lugar com a rainha inexistente das abelhas do real.

Temos portanto a entrada em cena da terceira tentação, a da denominação por um nome único e sagrado, pelo que se abandona a idéia da singularidade do encontro em proveito de um nome definitivo e imemorial.

Essa chegada do nome sagrado é encenada cuidadosa e teatralmente. Assiste-se a uma mudança da iluminação e do cenário. Entra-se no crepúsculo do poema. O pântano solar é substituído pelo motivo do vulcão e da lava ("se tinge esse bosque de ouro e cinzas"). A lógica do "tanto pior" prepara para a atmosfera prénoturna da decepção ("ressoa um sono triste no qual se extingüe

a chama"). Boa imagem das condições de surgimento de uma transcendência fictícia: faz parte da essência do deus chegar sempre tarde demais. O deus nada mais é que a última tentação.

O brusco "castigo certo" indica, imotivado, um sobressalto lúcido do fauno (e do poeta): a tentação do sagrado, do nome único ao qual sacrificar a denominação do acontecimento, da Vênus que vem no lugar de qualquer ninfa singular, do Objeto que anula qualquer real, acarretaria conseqüências muito graves (de fato, a oscilação do poema para não se sabe que profetismo romântico). A tentação é revogada.

10) Significação conclusiva do sono e da sombra

mas a alma
De palavras vaga e esse corpo lerdo
Tarde sucumbem ao altivo silêncio do meio-dia:
Sem delongas é preciso dormir no olvido do blasfemo
Jazo sobre a areia alterada e como deleita-me
Receber em minha boca o astro eficaz dos vinhos!

Casal, adeus; irei ver a sombra em que te transformastes.*

Revogando em dúvida a figura crepuscular e cendrada da deusa, o fauno é restituído ao meio-dia de sua verdade. É a ela, a essa verdade suspensa, que vai-se juntar no sono.

É importante ligar esse sono, essa segunda embriaguez, muito afastada da que acompanhava o simulacro musicista, ao motivo terminal da sombra, e da inspeção do que ela terá-se transformado. A sombra do par é o que o nome "essas ninfas" terá induzido para

* mais l'âme / De paroles vacante et ce corps alourdi / Tard succombent au fier silence de midi: / Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème / Sur le sable altéré gisant et comme j'aime / Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins! / Couple, adieu, je vais voir l'ombre que tu devins.

sempre no poema. O fauno diz-nos: irei ver, sob a proteção do nome, o que "essas ninfas", o nome invariável, terá sido. A sombra é a Idéia, no futuro do presente composto de sua procissão poética.

A sombra é a verdade do encontro das ninfas tal como o fauno se destina a perpetuá-la. A dúvida é aquilo por meio do qual o fauno soube resistir às tentações sucessivas. O sono é essa imobilidade tenaz em que o fauno pode permanecer, tendo passado do nome à verdade do nome, que é o poema por inteiro, e do "fauno" ao "eu" anônimo, cujo ser completo é ter perpetuado as ninfas.

O sono é fidelidade compacta, tenacidade, continuidade. Essa fidelidade derradeira é o próprio ato do sujeito que se tornou, é "de palavras vaga", pois não tem mais necessidade de experimentar hipóteses. E é "corpo lerdo", porque não tem mais necessidade da agitação do desejo.

Diferentemente do sujeito de Lacan, que é desejo maquinado pelas palavras, o sujeito mallarmeano da verdade poética não é nem alma, nem corpo, nem linguagem, nem desejo. É ato e lugar, obstinação anônima que encontra sua metáfora no sono.

"[Eu] irei ver", simplesmente, o lugar de onde o poema por inteiro foi possível. "Eu" vou escrever esse poema. Esse ver do sono vai começar por: "Essas ninfas, quero perpetuá-las".

Entre "essas ninfas" e o "eu" de sua perpetuação, entre o desaparecimento do acontecimento das belezas nuas e o anonimato do fauno entregue ao sono, terá havido a fidelidade do poema. Somente ela subsiste para sempre.

Recapitulação

1) O acontecimento

O poema lembra o fato de não ser possível determiná-lo. É um dos principais temas de Mallarmé. Nada dentro de uma situação, salão, túmulo, pântano ou superfície do mar é capaz de forçar o reconhecer do acontecimento como acontecimento. A questão do acaso

do acontecimento, de não ser possível determinar seu pertencer é tal que, por mais numerosos que sejam seus vestígios, o acontecimento permanece incerto em sua declaração.

O acontecimento tem duas faces. Pensado em seu ser, é suplemento anônimo, incerteza, flutuação do desejo. Não podemos realmente descrever a chegada das ninfas. Pensado de acordo com seu nome, o acontecimento é um imperativo de fidelidade. Essas ninfas terão existido, mas só tramar a obediência do poema a essa injunção é que torna verdade esse ter-acontecido.

2) O nome

É fixo. "Essas ninfas" não mudará, apesar da dúvida e das tentações. Essa invariabilidade pertence à nova situação, a do fauno que desperta. O nome é o presente, o único presente, do acontecimento. A questão da verdade pode ser a seguinte: o que fazer com um presente nominal? O poema esgota as opções e conclui que, em torno do nome, cria-se uma verdade que terá sido a travessia dessas opções, inclusive as piores, as tentações de nada fazer com o dom do presente.

3) A fidelidade

a) Negativamente, o poema esboça uma teoria completa da infidelidade. Sua forma mais imediata é a memória, a infidelidade narrativa ou histórica. Ser fiel a um acontecimento jamais quer dizer lembrar-se dele e sempre significa, em compensação, os usos que se faz de seu nome. Contudo, além do perigo da memória, o poema expõe três figuras tentadoras, três maneiras de abdicar:

- A identificação ao lugar, ou figura do êxtase. Abandonando o nome supranumerário, essa figura suprime o sujeito na permanência do lugar.
- A escolha do simulacro. Aceitando que o nome seja fictício, essa figura preenche seu vazio com uma plenitude desejante. A partir de então, o sujeito não passa da onipotência embriagada, em que o pleno e o vazio se confundem.

- A escolha de um nome imemorial e único, que desapruma e esmaga a singularidade do acontecimento.

Digamos que o êxtase, a plenitude e o sagrado são as três tentações que, de dentro de um surgimento de acontecimento, organizam sua corrupção e negação.

b) Positivamente, o poema estabelece a existência de um operador de fidelidade, que é aqui o par das hipóteses e da dúvida que as atinge. A partir daí se compõe um trajeto aleatório, que explora sob o nome fixo toda a situação, experimenta, supera as tentações e conclui no futuro do presente composto do sujeito que esse trajeto se tornou. Os tipos de trajeto levados em conta aqui procedem, quanto à determinação do "eu", presa do nome "essas ninfas", do desejo amoroso e da produção poética.

Do desejo que se liga ao nome do que desapareceu depende que, revogado esse desejo, seja tecido dessa verdade singular um sujeito que ele fez existir à sua revelia.

ANEXO

Textos publicados utilizados como material na composição deste livro:

"Art et philosophie". In: DESCAMPS, Christian (Org.). *Artistes et Philosophes: éducateurs?*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1994.

"Philosophie et poésie au point de l'innommable". In: *Po&sie*, nº 64. Paris: 1993.

"La danse comme métaphore de la pensée". In: BRUNO, Ciro (Org.). *Danse et pensée*. Paris: GERMS, 1993.

"Dix thèses sur le théâtre". In: *Les Cahiers de la Comédie Française*. Paris: 1995.

"Le cinéma comme faux mouvement". In: *L'Art du cinéma*, nº 4. Paris: 1994.

"Peut-on parler d'un film?". In: *L'Art du cinéma*, nº 6. Paris: 1994.